LA TABLE RONDE

MAI 1949

SOMMAIRE

ANDRÉ GIDE :
Marcel Drouin 707
KARL BARTH :
Un homme des temps nouveaux : Rousseau..... 725
THIERRY MAULNIER :
Terreur et Terre promise 743
GAETAN PICON :
Métamorphose de la littérature 754
JEAN GIONO :
Faust au village 776

CHRONIQUES

LECTURES

ROBERT KANTERS :
Le cloître sans clôture 801
CLAUDE ELSEN :
Espoir année zéro 807
JACQUES TOURNIER :
De quelques mauvais garçons.................... 812
ANDRÉ FRAIGNEAU :
Le retour du temps prodigue 816
ROGER NIMIER :
Journées de lecture.................................. 819
MARCEL SCHNEIDER :
Tradition romantique 823
LOUIS PERCHE :
Toujours Péguy 826

ÉMILIE NOULET :
Un procès 828
AIMÉ PATRI :
Actualité de Tocqueville.................... 835

SPECTACLES

GILBERT SIGAUX :
Sexual Theater 841
C. E. :
Les amoureux ne sont pas seuls au monde........ 845

PROMENADES

DOMINIQUE ROLIN :
La mort à la campagne.......................... 849
JEAN MECKERT :
Une incomprise 853
JACQUES LAURENT :
Martel en tête.. 856

★

FRANÇOIS NICARD :
Les lignes du mois 864

★

ÉTUDE ET DOCUMENT

THOMAS NARCEJAC :
Le roman policier noir......................... 870

★

PETITS PAPIERS................ 879

MARCEL DROUIN

Sous le pseudonyme de Michel Arnauld, Marcel Drouin fit paraître, de 1901 à 1903, six études sur *La Sagesse de Gœthe* (1) dans *l'Ermitage*, cette petite revue dirigée par Édouard Ducoté, à laquelle nous apportions tout notre zèle et que nous alimentions de notre copie avant que la *Nouvelle Revue Française* fût fondée. Je crois que les Gallimard et Raymond Queneau furent bien inspirés de réunir ces pages en volume. Je leur sais gré de m'avoir demandé de les présenter au public, et sans doute était-il assez naturel de s'adresser à moi pour parler de leur auteur qui, dès avant de devenir mon beau-frère, fut (et qui demeura jusqu'à la fin) un de mes plus intimes amis.

Il a paru, sur Gœthe, bien des études. Nous sommes en droit d'espérer que celles de Marcel Drouin n'ont presque rien perdu de leur fraîcheur. Au début de ce siècle, on en était encore, en France, sinon à douter de l'importance du grand poète de Weimar, du moins à ne point trop savoir à quoi s'en tenir sur la signification de son œuvre, sur l'universalité de son enseignement. Il s'agissait d'éclairer le visage de Gœthe de telle sorte que son regard ne portât

(1) Michel Arnauld : *La Sagesse de Gœthe*, un volume à paraître prochainement aux Éditions de la N. R. F., dont nous donnons ici la préface.

point dans le vague, mais parût s'adresser particulièrement à chacun. Qu'est-ce que Goethe avait à nous dire que ne nous eût encore dit nul autre? Écoutons-le parler à travers Drouin, qui saura nous aboucher avec lui et, préalablement, le comprendre. Pour dégager, des écrits de Gœthe et de sa vie, sa sagesse, pour exposer dans sa complexité son lumineux mystère, il fallait non seulement une intelligence supérieure et extraordinairement exercée, mais encore cette probité intransigeante, cette rare honnêteté de l'esprit par laquelle Marcel Drouin força l'estime de ses premiers maîtres d'abord, de ses condisciples, puis enfin de ses élèves durant le long temps de son professorat. A propos de Gœthe, je ne pense pas qu'il me reste beaucoup à dire; c'est de Marcel Drouin que je veux parler.

Estime et sympathie, ce dont est faite la durable amitié, j'éprouvais pour lui bien plus que simplement cela. Sa présence, son commerce exaltait ce que j'avais et sentais en moi de meilleur. Je m'exigeais digne de lui; et comme il était fort peu démonstratif, je me sentais sans cesse en reste envers lui. J'avais d'autres amis, il est vrai : Paul-Albert Laurens, Maurice Quillot, Pierre Louÿs, Paul Valéry... mais avec eux ce n'était pas la même chose; la partie ne se jouait pas sur un plan moral, comme avec Marcel. D'aussi intelligent que lui, je ne connaissais que Valéry. Premier en tout, du temps qu'il était au lycée, premier au Concours général, à l'École normale, il remportait tout naturellement et comme en se jouant tous les prix. Et s'il trouvait moyen malgré tout de rester modeste, il le devait à la fréquentation constante des meilleurs auteurs, ce qui l'invitait également à se montrer très sévère dans ses jugements lorsqu'il fut appelé par la *Revue Blanche*, l'*Ermitage* ou la *N. R. F.* à s'occuper de littérature contemporaine. Admirablement renseigné (que n'avait-il pas lu?) nul bateleur ne lui en imposait, dans aucun genre; et dans la discussion il damait le pion aux plus retors. Vraiment de taille à parler de Gœthe, c'était

un cerveau universel, à la manière de Leibniz. Nous attendions beaucoup de lui, sinon peut-être comme créateur, du moins comme critique, que ce fût en histoire, en philosophie, en littérature. Sa mémoire était prodigieuse... Qu'est-ce donc qui fit avorter tout cela? et qui me fit comprendre que le manque le plus ruineux, en dépit des dons les plus éminents, c'est un manque de caractère. Lucien Herr, son maître à Normale, m'apporta le mot de l'énigme lorsque je l'entendis dire (et ce ne fut pas sans un sursaut d'abord de protestation de ma part) : « Drouin?... c'est un paresseux »; comme il disait aussi : « Je n'ai, dans toute ma carrière, rencontré personne qui *connût* autant et en tirât aussi peu de parti. » Un paresseux? Se pouvait-il? celui que je voyais sans cesse absorbé dans quelque lecture; le cerveau jamais inactif... mais réfléchissant à ce jugement qui m'avait fait sursauter d'abord, je devais bien reconnaître que ce cerveau remarquable absorbait, absorbait sans cesse, mais était pris d'une sorte de vertige devant la feuille de papier blanc, temporisait, reculait, battait en retraite et, de jour en jour, différait l'effort à donner pour écrire ne fût-ce que ce que le sentiment d'un devoir urgent le contraignait de prodiguer dans ses cours.

Chaque été j'assistais à la même faillite après avoir épousé ses espoirs; car il m'entretenait de ses projets avec une conviction si persuasive que je pensais : Cette fois-ci, c'est sérieux : il va s'y mettre! Et c'était une étude sur Schleiermacher; sur Hegel et le marxisme; sur une interprétation nouvelle de Hölderlin... Tout était prêt; il ne restait plus qu'à l'écrire... Puis femme, enfants, amis, nous assistions impuissants à cet effritement lent des journées qui me désolait à neuf chacun de ces étés pourrissants que nous passions ensemble. Il faut dire qu'il arrivait aux vacances fourbu, de sorte qu'on lui accordait volontiers une semaine de parfait repos, où reprendre élan. Mais avec quelle inquiétude je considérais dans le

bureau qui lui était réservé, à Cuverville, l'amoncellement des livres qu'il avait emportés, sans propos précis de les lire, mais que je savais bien qui s'interposeraient sur la feuille « que sa blancheur défend ». Et je comprenais qu'il n'est pas juste de nommer « vice impuni » la lecture, que ce fût celle de Maxwell, de Riemann, de Browning ou de Gaboriau. Ce vice était encouragé chez lui par un furieux amour-propre : Marcel supportait mal, sur aucun point, dans aucun domaine, d'être pris en défaut ou simplement second en compétence. De là ses embardées dans les hautes mathématiques, la biologie, la sociologie, la botanique, etc. Il s'instruisait éperdument.

Les défauts de son esprit n'étaient pas des manques; ils ne faisaient pas bon ménage avec les miens, que je crois assez bien connaître : certain vague de ma pensée, certaine difficulté d'amener à fixe précision celle-ci, précipitait l'ami vers l'autre extrême : plus je dérivais, plus il s'ancrait; il en devenait tatillon. Et rien à faire contre la sourde exaspération que mes flottements, je ne le sentais que trop, lui causaient.

Ajoutons qu'il était de nature ombrageuse et comme, en plus, très réservé, je voyais parfois son front s'assombrir de nuages inexplicables, des jours durant : certain été, presque une semaine passa avant qu'il se décidât à m'avouer l'irritation qui s'était emparée de lui parce que, dans la conversation, j'avais prononcé « Metz » en faisant sonner le t, alors que tout bon Français devrait savoir, même sans être Lorrain comme lui, que c'est là une prononciation germanique. Ajoutons que cette faillite annuelle n'avait pas été sans altérer fâcheusement son humeur. J'en venais, vers la fin des vacances, à ne plus oser lui parler de ses projets que je pressentais avortés, ni de mon propre travail dans lequel, par protestation contre son inertie, je me précipitais avec d'autant plus de zèle. Mais, à chaque printemps ses ferveurs renaissaient; il parlait alors de nouveaux projets avec une éloquence si persuasive qu'elle

emportait crédit neuf et de nous tous et de lui-même. Oui, ce crédit fut renouvelé d'année en année, de douze à quinze fois, je suppose. Mais je sentais chez lui grandir, en raison même de notre intimité, une sorte d'indisposition contre moi, témoin trop conscient de ses faillites; de sorte que je jugeai prudent pour notre amitié de m'écarter de Cuverville durant le temps des vacances : dans l'espoir d'un résultat meilleur, je lui cédai la place, trois étés successifs. En vain. Mais je dois ajouter ici ce qui me paraît de grande importance :

Marcel Drouin prenait le professorat fort au sérieux. Il y avait là un impératif précis, urgent, auquel il ne pouvait ni ne voulait se soustraire, un devoir qui l'emportait sur tout autre, et où je crois qu'il excellait, si j'en juge par le témoignage de ses anciens élèves; par le souvenir également de certains repas où, très exceptionnellement, il se laissa entraîner à parler comme il faisait, je pense, dans ses cours. A l'ordinaire il avait grand souci de ne point faire état de ses connaissances et de ne point paraître professer. Je me souviens en particulier d'un exposé qu'il nous fit du Saint-Simonisme. Nous étions, ce jour là, peu nombreux à la table de famille; et c'est aussi pourquoi, je pense, il se laissait aller, à peu près certain de n'être pas interrompu, comme à l'ordinaire. Sa femme et ses enfants déjeunaient chez des parents du Havre. Oui, je crois que nous n'étions que ma femme, ma seconde belle-sœur et moi à l'écouter, surpris, éblouis, charmés par l'abondance, la précision, la sagesse de cet enseignement. Et je compris soudain que c'était là que Marcel excellait : maître incomparable; instructeur; et que là se réfugiait le meilleur de ses vertus et de ses forces, perdues pour la production.

Et pourtant Drouin était entré dans la vie avec des ambitions très hautes. N'en doutons pas : il y avait ici faillite; une faillite que la *paresse* dont je parlais tout à l'heure ne suffit pas à expliquer; non plus que le charmant

distique que Laforgue prête à son Hamlet et qui me paraît trouver ici son application :

Ma rare faculté d'assimilation
Contrariera le cours de ma vocation.

Comme le cas tragique de Drouin reste aussi bien celui de quantité de jeunes gens particulièrement doués, je ne crois pas sans intérêt de tâcher de l'éclairer un peu; et je ne saurais le faire mieux qu'à l'aide de sa propre correspondance; car celle-ci me paraît extraordinairement révélatrice à cet égard. Oui, je me persuade que nombre de jeunes gens, des meilleurs, se reconnaîtront dans les quelques phrases de ces lettres, qu'ils me sauront donc gré de citer.

Ces lettres, je n'ai pu trouver le temps de les relire toutes : liasse épaisse, qui contient maints feuillets disjoints; mais, ce qui est pire : aucune de ces lettres n'est datée. C'est, je crois, Roger Martin du Gard qui nous fit prendre la bonne habitude, aux uns et autres de ses amis, de dater nos lettres. Que ces lettres pussent devenir plus tard des documents de quelque importance (et je ne puis trouver meilleure preuve de notre modestie) c'est ce dont nous ne nous doutions guère, en ce temps.

Il ne s'agit pas seulement de vivre. Il importe de savoir pour quoi l'on vit. Dans cette comédie tragique, quel est mon rôle? se disait-il. Je suis prêt à me dévouer; mais pour quelle cause? Qu'est-ce que je dois assumer?... Le mieux est de citer sans trop de commentaires; et d'abord ces quelques lignes, d'une des plus anciennes lettres sans doute :

« *Mon rôle est de comprendre et de faire comprendre, d'augmenter la quantité d'intelligence en cours chez mes contemporains...* »

D'une autre lettre, une indication, au début, permettrait de la dater : « ... L'examen de licence, que je passe dans quatre jours » :

« ... *Je veux te l'avouer enfin, l'immense péché d'orgueil que j'expie. Longtemps mon esprit a grandi sans heurts et sans obstacles, s'est étendu en liberté. J'ai cru franchement que rien ne m'était impossible.* »

(Drouin n'avait encore connu, je l'ai dit, que des succès.)

« La connaissance n'était faite que pour me préparer à l'action. *Et cette connaissance, je la voulais complète; je prétendais ne rien abandonner : science, art, philosophie; tout parcourir, tout approfondir, et rester pourtant toujours maître de la direction de mes pensées. Ainsi, goûtant de tout sans amour, je me prêtais souvent, je ne me donnais point. J'aimais mieux énucléer (?) ma nature que de l'épurer; savant pour le monde, ignorant selon Dieu. Et c'est à l'heure où l'on me proclamait heureux que j'ai senti une chute peut-être sans retour. La fatigue, l'obsession des formes scolastiques, l'impuissance à créer, la perception aiguë du fonds de vulgarité que je portais en moi, m'ont fait toucher les bornes de ma nature. Je me suis cogné le front de tous côtés au seuil de la science. J'ai bien vu que je n'y saurais entrer avec la patience et la modestie d'un écolier. En art, rien de spontané dans mes jugements... En philosophie?... je frémissais tout à l'heure en me demandant quelle était la part de ma réflexion propre dans chacune de mes opinions; s'il en était une seule que j'oserais non pas défendre au prix de mon sang (ce serait trop facile) mais soutenir avec foi contre un maître respecté. Néant! néant partout! Et pourquoi donc en parler? Eh! parce que à ce néant je ne puis me résigner! Parce que la conscience que j'en ai froisse mon orgueil, tient à mon vouloir-vivre, et que mon vouloir-vivre domine impérieusement, commande, s'étend jusqu'à me cacher le monde à tous les instants...* »

Les feuillets suivants n'ont, hélas! pu être retrouvés. J'ai tenu à citer ceux-ci, encore que le désarroi qu'ils peignent n'ait été que d'assez courte durée. Si bref qu'il pût être alors (au point que mon amitié n'en avait point gardé souvenir) je fus tout surpris, en retrouvant cette ancienne lettre, de devoir constater, au début de la vie de Marcel Drouin, une première atteinte, et si caractéristique, du mal paralysant dont il devait souffrir irrémédiablement plus tard. Mais ce ne fut, en ces premiers temps, qu'une attaque passagère. Le séjour qu'il fit alors en Allemagne l'aida sans doute à en triompher, ainsi qu'en témoignent ces quelques lettres, de Berlin (en 1895, je crois) :

(Marcel Drouin à André Gide).

Berlin, lundi 16 février.

Télépathies! Télépathies! Que tu m'écrives samedi de l'hôtel Quisisana (1) tandis que je dînais dans un bar portant ce même nom jusqu'alors inentendu, ce n'est point une coïncidence qui doive épouvanter les anges ; il en faudrait davantage pour me rendre swedenborgien. Mais que ta chère lettre m'arrive aujourd'hui, après une nouvelle insomnie, pour terminer la seule crise qui m'ait pris depuis mes beaux projets, voilà pour faire croire à une secrète communication des âmes. En reconnaissant l'écriture de ta femme, j'ai respiré et pensé : Voici le salut!

Le salut facile, depuis longtemps ç'aurait été la fuite ; mais je n'y veux pas songer. Mieux vaut combattre, et je combats assez bien, agissant avec suite contre le penchant le plus fort et le plus faux de mon cœur. La raison, le goût des sentiments intelligibles et des rapports sincères me fait accomplir presque facilement des démarches où jadis mes élans de sacrifice auraient échoué. Comment songer à la

(1) A Capri.

tourmente, autrement grave, de ma dix-septième année sans me dire : Il sert pourtant d'avoir vécu? Voici seulement que me vient cette maturité rapide, que mes amis indépendants ont depuis longtemps traversée. Je me sens plus homme, depuis que j'ai forcé chez moi une antipathie aussi forte qu'injuste, à force de poignées de main et de sourires, à se transformer presque en amitié. Que les sympathies ne sont-elles aussi faciles à surmonter!

En somme, sauf mon vieux Godart, il n'y a pas ici une planche que j'aie pu saisir sans qu'elle casse entre mes mains. Et me voilà nageant de force, plus content que jamais...

Merci, de me rassurer un peu sur Rouart et Quillot. Valéry vient de m'écrire. Sa lettre est un cri de mépris furieux contre les sots. Pourquoi les sots sont-ils pour lui « les gens qui manquent de logique »? Son entendement est d'une intolérance farouche. Il ferait non pas un grand inquisiteur, mais un beau président de Comité de Salut public dans une République de savants. Et je sais de ses bons amis, vois-tu, qui seraient tôt exécutés. J'en veux à ce petit Saint-Just. Disons donc du mal de lui (1). *A cette heure, il me semble bien que le meilleur de Valéry, c'est Rimbaud.*

Tu parles fort bien de Ménalque; et comme je devine sans doute les paragraphes qui te plaisent, voilà la chose jugée. Dans huit jours, j'aurai vu jouer tant de Shakespeare que j'en serai ivre sans doute. Mais as-tu lu Peer Gynt? *Et n'est-ce pas toi, prophète, qui m'as montré dans les* Prétendants à la Couronne *une des futures secousses de ma vie; oui, certes...* (2).

(1) Est-il bien utile de dire qu'il ne faut voir ici qu'une boutade. Par la suite l'amitié de Drouin et son admiration pour Valéry ne se démentirent jamais. Je lis, dans une autre lettre de la même époque : « Valéry m'a conquis de manière excessive. » Il m'a paru que ces phrases très significatives valaient d'être citées.

(2) Les autres feuillets de la lettre n'ont pu être retrouvés.

Berlin Karlstrasse 26, jeudi soir (1895).

Cher André,

. . . .

. . . .

. . *Eric Schmidt professe sur Gœthe, et, qui mieux est, à partir du voyage en Italie; cela avec force détails, car il dispose de tous les inédits. Mardi, il avait parlé des* Elégies Romaines; *aujourd'hui c'étaient les* Epigrammes Vénitiennes; *les deux fois, commentaire perpétuel à l'aide du* Tagebuch *et des poèmes secrets; toutes les dames exclues; le professeur ne tait rien, précis et brutal comme en un cours d'anatomie. La* 1^re^ *fois, c'étaient les obscénités et cette fois les blasphèmes; le tout à rapporter à la grande crise, comme des moments nécessaires et fugitifs d'une grande personnalité. La partie publiée des* Elégies *serait obscure sans cela. Pourtant il y a là des enfantillages que je ne puis comprendre qu'un pareil homme ait écrits, même pour lui-même. Délicatesse nerveuse plutôt que jugement moral; pour une fois Gœthe m'a dégoûté* (1).

Et puis, on en a assez de ton Gœthe; (Oh! comme Pierre (2) *serait de mon avis!) J'ai besoin de lui, il a encore toute ma vie à m'apprendre, mais je ne puis le lire sans qu'il me fasse rêver plus grand et plus haut que lui. Vois tout ce qui lui manque, à la lumière de Vinci (du vrai Vinci, pas celui de l'Histoire). Il a senti, pensé, joui, créé* avec *la nature, sans soupçonner qu'il lui fût possible de vivre* comme *la nature, aussi grand, aussi fort qu'elle, par l'autorité de l'esprit. Oui, il s'est fait une idée grossière de la nature, faute d'une analyse assez aiguë. Il s'est tenu aux ensembles, sans découvrir les propriétés organiques des éléments; si bien que l'existant*

(1) Ma note précédente, à propos de Valéry, me paraît ici valable également, au sujet de Gœthe.
(2) Pierre Louÿs.

lui a caché le possible. Avec moins de docilité en face du réel, peut-être eût-il trouvé une beauté aussi infaillible et plus libre que la classique; des lois plus profondes que l'unité de composition des plantes, une vue de la société plus souple et plus juste que son conservatisme d'aristocrate. Il n'est pas vrai que la vérité centrale éclaire et justifie toutes les erreurs de détail. L'attitude intellectuelle et sentimentale de Gœthe reste un modèle inimitable. Mais elle s'est traduite par des concepts qui lui répondent de trop loin. Suppose un Vinci psychologue et sociologue; et puis imagine le Gœthe de l'avenir...

. . . .

Samedi soir (1894).

Journée finie dans la tristesse; sans doute parce qu'elle avait commencé dans l'orgueil. As-tu déjà éprouvé cela : te sentir le matin des forces gigantesques, et le soir, retomber brisé, non de fatigue, mais au heurt de nouvelles pensées qui te portent d'un monde à l'autre, et, par un dépaysement soudain, te font oublier ou mépriser la grandeur de l'effort récent?

Tout cela, paroles creuses. Voici l'explication. J'étais encore fier, à midi. Hier, j'avais trouvé un texte mettant à néant une théorie de Tannery sur la composition de la métaphysique d'Aristote. A mon lever, j'avais découvert, sur le Cogito, *une explication inédite. Puis, comme je viens d'être forcé de renoncer à mon Berkeley parce qu'un camarade le prend et que je ne saurais à aucun prix faire une besogne que je sais faite à côté de moi — j'avais feuilleté Hobbes, mon nouvel auteur, et Spinoza, qui présente avec lui des ressemblances si frappantes et des contrastes si profonds. Peu à peu, l'ivresse métaphysique m'avait gagné. Et le tourbillon de mes pensées, pédantes un peu, enthousiastes pourtant, me tourmentait si fort, que je dus, l'après-midi, quitter l'étude et m'en aller par les rues.*

Vint le soir. Je me rendis rue de Commaille. Tu dois le savoir déjà. Mme Gide avait la bonté, tes cousines étant là, de réunir chez elle ses hôtes de La Roque. Quelle joie m'avait donnée cette invitation, hier, toi-même l'imaginerais à peine. Il faudrait connaître la vie d'ermite surmené que je vis depuis un mois. J'avais pensé à cela tout le jour : Que de choses à dire et à entendre! J'en avais un peu la fièvre, et j'allais vite. Et quand je suis arrivé, quand j'ai salué tes cousines, Rouart, les Laurens, soudain m'est venue, imprévue, invincible, l'impression d'être à mille lieues, ou de me trouver là comme un étranger, ou d'avoir à rompre un mur de glace. Mes pires timidités de jadis auprès de toi étaient, en comparaison, des délices. Je parlais pourtant, je parlais de moi malgré moi sans trouver je ne dis pas des paroles cordiales, mais le ton avec lequel toutes paroles peuvent passer. C'était une indéfinissable et clairvoyante gaucherie. La bonté de ta cousine Madeleine me rassurait un peu. Mais quand je me tournais vers ta cousine Jeanne (1) *qu'à La Roque déjà j'ai pu si peu connaître, son sourire me déconcertait. Je ne te parlerai pas du silence de deux minutes qui a fini notre visite, avant que Laurens prît congé. Cela était plutôt comique. Mais sais-tu ce qui me désole? C'est que mon isolement,* aperçu peut-être de moi seul, *était mon œuvre inconsciente. Entre les autres et moi, il n'y avait que mes pensées du matin. Mais quel obstacle énorme! Les soucis d'art de nos peintres ne dressent pas de ces murs-là. Il me semblait être un enfant hydrocéphale au milieu d'hommes causant et riant. Songe que ma vie abstraite est maintenant presque la seule. Le soir, j'ai regardé mes cahiers, mes bouquins avec désespoir et sans haine. Hélas! je suis bien prisonnier et sans réserve. Ils me tiennent... L'échalas me plaît comme la vigne. Jamais je n'aurai le courage d'allumer un bûcher de tout ce bois sec et de brûler en feu de joie tous les beaux livres que j'ai lus.*

Pourtant, je ne le sentais pas il y a un mois, ce mal sacré.

(1) Que Drouin épousa par la suite.

J'étais au-dessous de moi-même ; maintenant tu n'as plus à rougir de moi. Seulement j'avais besoin tout à l'heure de me plaindre avec de trop grandes paroles pour que tout cela sortît d'un seul coup. C'est fait... Demain, t'ayant écrit, je ne souffrirai plus du tout peut-être. Mais ce sera parce que je t'ai écrit, *et c'est une suffisante excuse, n'est-ce pas?*

Mes yeux vont mieux. Rouart est plus charmant que jamais ; dire que j'ai été si long à comprendre son harmonie! J'irai voir demain la grande fresque de M. Laurens — avec Pierre et Paul, bien entendu. Louis va partir. Pourrai-je lui dire adieu? Valéry m'a conquis de manière excessive. Au revoir, cher ami.

Marcel D.

Et je serai le seul à n'aller pas à La Brévine.

Nous aurions patiné tous deux sur le même étang.

Je viens de découvrir aujourd'hui que notre concierge affranchissait toutes mes lettres pour l'étranger *avec des timbres de trois sous! Tu devais me trouver bien étourdi.*

Berlin, lundi matin (1895).

Écris-moi vite, cher André, pour que nous sachions nous parler encore au moment où changent nos vies. Rassure-moi sur votre santé, dis-moi où vous êtes, où vous allez, où mes vœux et mes nouvelles doivent vous suivre. Et ce sera charitable, car sans être seul ni malheureux, je crains de m'éveiller dans la tristesse un de ces matins.

Il est trop facile de partir, n'est-ce pas ; c'est après seulement qu'on est pris à la gorge par le regret des adieux. Ma petite sœur et moi nous nous étions quittés comme pour un jour ; et telle était ensuite notre confusion de n'avoir pas paru assez tendres, que nous nous écrivions en même temps pour nous demander pardon.

Du détour que j'ai fait pour me rendre ici, ne me restent que de rares souvenirs ; Rubens à peine, Bruges, et Van Dyck

et Memling seulement. Pourtant j'ai bien fait de voir Bruxelles, Anvers, Aix et Cologne et Bonn et les Sept Montagnes. Ces changements rapides ont amorti le choc que donnerait une arrivée trop soudaine à Berlin.

Singulière ville, à peine allemande, sans passé, sans Gemüth, *sans contrastes, sans fantaisies, sans couleur protestante ou catholique, sans prépondérance de vie sensuelle ou de spéciale brutalité. Il n'est pas exact de dire qu'elle est une simple juxtaposition tenant dans les caractères des éléments qui la forment — car ces éléments sont démarqués et se fondent dans la même régularité impersonnelle. Pourquoi parler aussi de mauvais goût, à propos des étalages, des maisons, des toilettes? Il faudrait d'abord qu'il y eût un goût, un caprice, un désir de plaire, un style particulier dans ces maisons superbes, un peu de flamme à ces visages sans défaut. Mais cette impersonnalité même ne se rencontre qu'ici; elle a sa beauté. On peut aimer ces grandes rues d'une clarté glaciale, ces hautes gares de fer, et ce coin du centre, où se pressent l'Opéra, l'Université, un Arsenal, un corps de garde, un Musée, un palais. Organisation militaire avec le confort de l'industrie; toute la civilisation nettement, froidement mise en œuvre par les barbares. Une animation très vive, sans nulle fièvre, dès que la nuit tombe et que l'aspect de la grande caserne n'impose plus à tous une ennuyeuse lucidité.*

L'existence d'ailleurs est facile. Je suis logé pour un prix modique mieux qu'aucun étudiant de Paris. J'ai entendu hier, pour un mark, plus de quatre heures de passable musique. Et dès lors qu'on patinera il y a au Tiergarten un lacis de canaux, un lac aux îles nombreuses, où il fera bon s'égarer.

L'Université me fait peur. Celles de Heidelberg et de Bonn sont si jolies : Celle-ci sent le quartier d'infanterie à plein nez. Puis un déluge de cours, et pour choisir il faut d'abord en suivre beaucoup. Mais la bibliothèque, la salle de lecture sont parfaites. Je n'y vais pas encore, me contentant de tra-

vailler, dans ma chambre, à Schleiermacher. Avec Strauss et Feuerbach, c'est lui, je pense, qui va le plus m'occuper. Mais ne me crois pas trop pris par le luxe scolaire ici déployé. Ce n'est pas pour cela que j'ai cherché la solitude, et j'en veux autrement profiter.

Solitude adoucie, du reste, par la présence de Godart, toujours curieux, vif et gai. La Sprée nous sépare; mais nous mettons vite en commun travaux et soucis, sans chercher trop vite un étranger à mettre entre nous. La banalité générale est si effrayante, qu'il faut élire un compagnon à bon escient. Godart étudie les Eddas, et j'ai plaisir à le suivre dans les antiquités germaniques. Il me guide pour la musique. Nous nous réjouissons de voir ensemble les sculptures de Pergame et les primitifs allemands.

Je ne connais pas encore mon élève; j'ai vu sa mère seulement. C'est une nature haute et charmante, et, parce qu'elle attend beaucoup de moi, je ferai pour son fils plus que je ne pensais faire. Ce préceptorat n'est pas une chaîne mais une raison fixe de travail et une ressource d'affection.

Au revoir, cher André; je ne sais comment te dire de transmettre toutes mes amitiés; mais tu sauras parler pour moi.

M. D.

P.-S. — Possèdes-tu déjà Also Sprach Zarathustra, *et les Drames de Wagner au complet?*

M. D.

Berlin, Karlstrasse 26, mardi soir 8 ou 9 novembre 1895.

Cher André,

Les palais de Berlin ne sont nullement nomades (1). *Ce peuple si migrateur n'a pas l'âme voyageuse. Son dévelop-*

(1) Allusion au titre du volume de vers de Gustave Kahn : *Les Palais nomades.*

pement intellectuel, plus large et moins avancé que le nôtre, ne l'a pas encore affranchi. Sa jeunesse a tant à gagner aux plus étroites disciplines, qu'elle s'enracine au sol pour en épuiser tous les sucs. Crois bien qu'à Munich nous n'avons pas vu l'Allemagne. La Prusse est l'antithèse de la Bavière; les Français le déplorent; mais je n'ai garde de le regretter. Malgré la barbarie apparente qui par instant me choque, la vie est ici profonde, active, prête pour les audaces et l'art de demain; elle a concentré des trésors d'énergie qui ne seront pas vite dissipés. Surtout la terre est si solide qu'on y peut creuser bien avant. Une éclosion inouïe de l'individualisme y sera possible sans nulle rupture du lien social. Le mot de société même prend ici un sens nouveau. C'est plaisir de bouleverser les concepts et leurs rapports habituels : Personnalité et Collectivité, — Tradition et Révolution, — Christianisme et Libre Pensée. Sais-tu qu'un cours, plutôt sympathique, sur Nietzsche est fait cette année par un théologien? Une longue conversation avec un étudiant m'a fait entrevoir toute une société d'hommes et de femmes, qui, sans vouloir sortir du protestantisme, continuent Schleiermacher par Nietzsche, et se modèlent sur la Renaissance et Burckhardt; et s'il y a là dedans un peu de pose esthétique, il y a bien plus encore d'aspiration naïve et spontanée vers la plus haute culture humaine. De grands solitaires commencent à poindre parmi tout cela. Oh! ce seront de beaux nomades, non des nomades pasteurs, mais des nomades conquérants. En attendant ils fourbissent leurs armes et préparent leurs chariots; et comme dans ces guerres-là, leurs victoires seront les nôtres, j'ai plaisir à respirer l'air vif qui souffle dans leur camp.

Je cherche en vain les fissures qu'on a signalées dans leurs institutions, ou la prétendue chute de la science. Le socialisme n'est pas un péril pour un peuple qui le rend possible et durable. L'organisation de l'Université empêche toute décadence. Quant à la « crise de la métaphysique » — il faut entendre de la métaphysique objective — n'est-ce pas une heureuse libération, puisqu'une forte éducation kantienne

empêche les sciences de tomber dans l'émiettement ou le matérialisme, et laisse le champ libre pour une métaphysique subjective, auxiliaire d'une foi très rationnelle? L'Allemagne a le sang riche, le cœur et le cerveau puissant. Mais le geste et la voix lui manque, je veux dire l'art; et puis il y aura toujours dans son réalisme quelque chose de trop scientifique pour être pleinement humain.

Ce que je fais? Ce que je dois faire : Regarder, écouter, m'accoutumer à la dureté des hommes et à la froide beauté des femmes, lire des pièces et des revues seulement; écouter les leçons les plus diverses en attendant de choisir les cours de sociologie et de psychologie expérimentale que je veux suivre attentivement; fréquenter les concerts, nouveaux pour moi; revoir les textes de Wagner avant d'entendre et réentendre le Ring; *préparer enfin mon travail prochain en continuant Schleiermacher page à page, et suivant les effets lointains de son action bienfaisante chez Harnack, par exemple, ou Kierkegaard.*

Seuls, mes sens souffrent ici. Je n'ai pu voir encore le Musée avec ses primitifs, ses Dürer, et le reste du triptyque de Gand. Mais seuls les souvenirs de Bretagne te donneront l'idée de l'émotion imprévue que cause le paysage de Grunewald et de la Havel par un soir de brume. Ce désert de pins, de sables et d'eau, sans formes ni limites, m'a transporté plus qu'aucun site hors des temps et des lieux. C'était le Nord, et rien de plus.

Comprends-tu maintenant qu'on veuille planter ici sa tente, — mais une tente seulement?

Au revoir. Et des nouvelles, n'est-ce pas?

M. D.

Je pourrais, je voudrais citer bien davantage; je le ferais si ce n'était pas de Gœthe surtout qu'il s'agit ici, et de Drouin en fonction de Gœthe.

Plus d'un demi-siècle s'est écoulé. Durant lequel des événements ont eu lieu d'un tragique si excessif que tout

ce passé semble aujourd'hui aussi distant de nous qu'un moyen âge. Il semble que tout ait changé dans les sociétés des hommes et dans les âmes. Et peut-être sommes-nous encore trop près des grands bouleversements mondiaux, de ce profond labour de notre monde, pour reconnaître combien l'homme, en dépit de tout, reste le même, de sorte que nombre des phrases que je viens de citer pourraient encore être écrites, ou du moins pensées, par nombre de jeunes intellectuels d'aujourd'hui.

De son indéniable faillite, Drouin ne prit que très lentement son parti, ni même, à proprement parler, me semble-t-il, conscience. Ou plutôt je crois que ce qui vint lentement c'est le renoncement, tandis que la conscience de la faillite fut subite, encore que longtemps inavouée, ce qui ne laissa pas de modifier son comportement et le caractère de nos relations. Il devint, des années durant et de plus en plus, taciturne. Et non seulement il s'enveloppait de silence, mais encore n'osions-nous plus lui parler de ses projets, sentant bien qu'il les tenait à présent pour chimériques. Eut-il la force de caractère qui lui permît enfin de se ressaisir et de retrouver, par delà le déboire, une sorte de sérénité philosophique? C'est ce que je souhaite, mais n'ose affirmer. J'étais en Afrique du Nord lorsque j'appris qu'il avait cessé de vivre; je compris soudain que, de tous les amis que j'avais laissés en France, il n'en était sans doute pas un que j'aurais plus souhaité revoir.

Et pourtant... Nous nous serions revus, qu'aurions-nous pu trouver à nous dire? Depuis si longtemps nous ne savions plus, nous ne pouvions plus nous parler. Une effroyable accumulation de silence s'interposait. Notre amitié devait-elle aussi faire faillite? Ou s'il eût suffi peut-être, *in extremis*, d'une poignée de mains, d'un regard? N'avions-nous pas espéré mieux, mérité mieux, l'un de l'autre?...

Janvier 1949. ANDRÉ GIDE.

UN HOMME DES TEMPS NOUVEAUX :

ROUSSEAU[1]

Avec Jean-Jacques Rousseau commence, au milieu du XVIIIe siècle, l'époque nouvelle que nous appelons celle de Gœthe, l'époque par laquelle la théologie protestante, à partir de Schleiermacker, accepte d'être interrogée sur sa signification et dont elle accepte aussi pour une grande part la réponse. Au milieu du XVIIIe siècle, l'époque nouvelle! De la double affirmation contenue dans cet assemblage de mots découlent des principes d'interprétation dont tout lecteur de Rousseau a à tenir compte. On ne comprend pas Rousseau si on ne voit pas en lui un enfant de son siècle qui, en dépit de son génie propre, ne put faire autrement que de participer à sa manière, très énergiquement, au mouvement caractéristique de ce siècle. Mais on le comprend encore beaucoup moins si on ne voit pas que, comme enfant de son siècle, il s'est attaqué passionnément et radicalement à ce que ce siècle avait précisément de plus à lui, déterminant et accomplissant du même coup quelque chose de nouveau. S'il faut prendre ici tant de précautions, c'est que l'événement Rousseau a ceci de paradoxal, que cet homme n'a pas été seulement de façon accessoire, mais d'une façon très accusée, plus hardie et plus conséquente que tout son entourage, un homme du XVIIIe siècle, et néanmoins, et précisément à ce titre, celui qui a contredit et vaincu l'homme du XVIIIe siècle, encore qu'il ne l'ait contredit et vaincu que pour l'avoir réalisé

(1) Traduit de l'allemand.

et achevé en lui-même. Il faut y insister très particulièrement en ce qui concerne Rousseau, parce que son personnage historique a été, des deux parts, beaucoup plus attaqué et réellement aussi plus attaquable.

Il est si naturel de le considérer involontairement du point de vue de son temps et en lui appliquant les mêmes critères. Aussi bien ce temps se prolonge-t-il en nous, et Rousseau lui a fait une opposition si radicale qu'aujourd'hui encore nous inclinons à faire nôtre l'image qu'il se faisait de lui et le jugement qu'il portait sur lui. Mais alors que reste-t-il d'autre de Rousseau que le flâneur, le rêveur, le subjectiviste, le théoricien-pédagogue qui avait mis ses cinq enfants illégitimes aux « Enfants trouvés » pour ne plus jamais les revoir et dans cette intention même, l'auteur du *Contrat social* qui, non seulement ne sut jamais trouver sa place dans la société civile, mais qui, personnellement, finit par ne plus pouvoir s'entendre avec aucun de ses semblables, si bien disposé fût-il à son égard. Quiconque incline à se débarrasser du cas de Rousseau en se fondant sur ces raisons et d'autres pareilles, qu'on appellera, si l'on veut, morales, peut se dire qu'il a peut-être admirablement compris le XVIIIe siècle, mais qu'il n'a rien compris à Rousseau lui-même. Or c'est précisément ainsi que l'ont « compris » tous ses contemporains les plus représentatifs, ce qu'ils n'ont pas compris se ramenant à ceci : que Rousseau, malgré le rejet et dans le rejet même qu'il faisait de leurs trésors les plus sacrés et qu'eux-mêmes condamnaient, leur appartenait en définitive et profondément comme un des leurs ; sauf qu'il leur appartenait comme celui en qui ces trésors sacrés retrouvaient un avenir, qui avait revécu ce qui était à eux d'une façon toute nouvelle, l'avait réengendré sous une autre forme et avait à l'annoncer en une nouvelle langue, comme celui dont la dissidence était de telle sorte que son temps, malgré l'étonnement qu'elle lui causait, aurait dû y reconnaître sa propre espérance. Et c'est bien ainsi que l'ont compris alors, malgré

et dans sa dissidence, ceux qui n'étaient pas seulement ses contemporains très typiques, mais qui comme tels portaient aussi en eux l'inquiétude de l'avenir en préparation. Ceux-là ont vu en Rousseau, malgré et dans sa dissidence, le représentant le plus authentique de leur temps.

Inversement, nous serons naturellement portés à juger Rousseau du point de vue de notre temps et à lui appliquer ses critères dans la mesure où ce temps s'est fixé dans une opposition stable au XVIII[e] siècle. Rousseau a appartenu si complètement à ce siècle! Quoi de plus naturel, dès lors, que de voir dans sa doctrine de l'homme naturellement bon l'apogée de l'humanisme pélagien du XVIII[e] siècle, dans la théorie éducative de son *Emile*, qui en fin de compte vise simplement à la juste libération de l'enfant, le dernier mot de l'optimisme pédagogique par où son siècle se distingue des autres, dans sa doctrine du Contrat social l'individualisme et le rationalisme qui, hors de toute histoire, veulent eux-mêmes intrépidement faire l'histoire et pour lesquels il n'y a rien de donné, point de destin, et donc point d'inégalité ni d'autorité, parce qu'il n'y a en dernier ressort point de péché ni de grâce? Quoi de plus naturel que d'en finir avec lui parce que nous en avons fini avec les idées de la Révolution française, dont il est censé avoir été le professeur? Quoi de plus naturel que de reconnaître en lui la figure vraiment typique de l'homme absolutiste, qui appartient pour nous au passé, et précisément au passé du XVIII[e] siècle?

Mais nous montrerions ainsi que nous nous sommes peut-être compris nous-mêmes, mais que nous n'avons sûrement pas compris Rousseau. Car nous ne prendrions pas garde que l'humanisme de Rousseau signifiait une attaque qui bouleversait jusque dans ses fondements ce qui avait passé pour humanisme et avait été cultivé comme tel depuis la Renaissance; que l'antipathie décidée de l'homme, et qui perçait chez lui toujours à nouveau, allait

à l'esprit incarné dans la philosophie d'un Voltaire, d'un Diderot, d'un d'Alembert, d'un Hume, ses contemporains; que sa politique comme sa pédagogie visaient à être non pas la continuation, mais bien la radicale mise en question de la politique et de la pédagogie de son temps et ont été d'ailleurs comprises ainsi; que derrière sa politique et sa pédagogie il y avait un lyrisme, et dans ce lyrisme un sentiment de la vie et une attitude de vie qui ne pouvaient se situer sur la ligne qui va de Louis XIV à la Révolution française que dans la mesure où ils y représentaient une rupture ou, du moins, l'essai d'une rupture.

Car, si Rousseau voulait lui-même ce qu'on voulait en suivant cette ligne, il voulait aussi quelque chose de tout autre, à partir de quoi il rejetait ce qu'on voulait sur cette même ligne. Il est la première des figures dont il faille dire que chez elles l'homme du XVIII^e siècle, sans qu'ils le rejetassent expressément, ou même en achevant de le mettre à l'honneur, ne représentait plus que la forme d'un vêtement. Qui entreprend d'attaquer Rousseau comme individualiste et rationaliste doit bien comprendre qu'il attaque du même coup toutes ces figures qui comprennent entre autres Hegel et Gœthe. Une critique de Rousseau faite dans ce sens, qui ne toucherait pas Hegel ni Gœthe, ne pourrait guère atteindre Rousseau. S'il était individualiste et rationaliste, il ne l'était pas dans un autre sens qu'eux, et ce sens n'était pas celui du XVIII^e siècle. Rousseau est déjà, sous le vêtement du XVIII^e siècle, un homme des temps nouveaux.

Je puis faire voir clairement la coexistence paradoxale des deux époques en Rousseau par un exemple qui est peut-être d'autant plus probant qu'il est plus éloigné de notre sujet principal, le problème théologique, et même des thèmes qu'affectionnent d'ordinaire les enquêtes rousseauistes. Rousseau a écrit une fois sur l'essence du génie musical les lignes suivantes :

« Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le

génie. En as-tu : tu le sais toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connaîtras jamais. Le génie du musicien soumet l'univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimas et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Léo, de Durante, de Sommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille; son génie échauffera le tien; tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie? Homme vulgaire, ne prononce point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître? Tu ne saurais le sentir : fais de la musique française. »

Ce passage se trouve dans le *Dictionnaire de musique* publié par Rousseau en 1764, qui est un traité, ordonné en forme de vocabulaire, de la technique et de la science musicale. L'activité professionnelle de Rousseau, pour autant qu'il en avait une, peut être désignée de la façon la plus appropriée par le terme de musicien. Il était musicien dans le sens où le XVIII^e siècle entendait l'exercice

d'un métier. Par son *Devin du village*, représenté devant Louis XV en 1752, il a acquis une certaine importance dans l'histoire de l'opéra français. Mais son activité extérieure la plus étendue dans ce domaine consiste simplement à copier de la musique, travail qui, pendant de longues périodes, lui servit à gagner sa vie ou du moins à compléter son entretien. Jeune homme, il avait inventé une nouvelle méthode de notation musicale, dont il proposa publiquement l'adoption, sans succès naturellement. Nous savons enfin que, jusqu'à sa vieillesse, il aimait à chanter, en s'accompagnant lui-même *sur* l'épinette. Et quant à son souci du côté scientifique et technique de la musique, le Dictionnaire déjà nommé en témoigne. Jusqu'ici rien, chez Rousseau musicien, qui dépasse ce que nous savons être caractéristique du vieux temps.

Mais voilà qu'au beau milieu du Dictionnaire nous tombons sur cet article « *Génie*, s. m. ! » (substantif masculin). Que dire de son contenu, sinon que ce n'est plus là du XVIIIe siècle; il n'est pas question ici du génie de Bach ni de celui de Haydn (sans compter qu'un traité correspondant à l'aspect de leur musique n'aurait guère pu contenir un article « génie »), il ne s'agit pas non plus de Mozart. Ce que nous y reconnaîtrons trait pour trait, c'est Beethoven, Schubert et Mendelssohn. Une musique qui se soumet l'Univers, qui rend les idées en sentiments, qui veut exprimer et éveiller les passions, qui, sentiment vital, s'adresse mystérieusement au sentiment vital, qui ne veut pas être comprise comme « belle », mais comme « ravissante » et comme si elle était entendue dans le délire, une musique dans laquelle apparaît, selon l'effet qu'elle produit ou ne produit pas, une sorte de prédestination à la béatitude ou à la damnation — tout cela pourrait fort bien se trouver dans les discours de Schleiermacher sur la religion, mais non point dans un livre de Gœthe. Quiconque à ce moment-là, lisait cet article, avait à décider, dans l'ordre de la musique, s'il prenait ce nouveau message artistique pour

une prophétie du sentiment et une promesse ou pour une déclaration de guerre, et s'il voulait l'aimer ou le haïr. Et quiconque pouvait ici suivre Rousseau, celui-là devait nécessairement appartenir, comme Rousseau lui-même, à l'ancien *et* au nouveau temps.

★

Rousseau apparaît à l'égard de son temps, dans les constructions que constituaient ses ouvrages principaux, non point tant comme un critique et un novateur, que comme le chef et le guide de ce temps, son porte-parole le plus éloquent, son produit le plus accompli. Dans la mesure où l'époque qui s'ouvre avec lui le suivra, où elle ne dépassera pas la différence entre le fond de l'âme et la vie de l'âme, entre la possibilité et la réalité humaine, où la doctrine du péché originel agira sur elle comme le drap rouge sur le taureau, dans la mesure où elle sera, elle aussi, et peut-être d'une façon bien plus étendue, plus conséquente et plus géniale, une époque de l'homme bon, cette nouvelle époque, en dépit de tout ce par quoi elle rompt avec la précédente, ne sera qu'un achèvement de l'ancienne. La différence entre les *Confessions* de Rousseau et le *Dichtung und Wahrheit* de Gœthe est-elle autre chose que celle-ci : l'opposition du bien et du mal qui paraît toujours se rapporter encore chez Rousseau à quelque chose comme l'existence de deux mondes se résout chez Gœthe en la dégradation d'un unique développement intérieur et extérieur, non point fortuit mais nécessaire, et pour cette raison tout l'élément d'auto-justification qui se laisse encore si naïvement percevoir chez Rousseau peut disparaître chez Gœthe, au profit d'une description de soi-même, non point tout à fait, mais presque satisfaisante. La différence n'est-elle pas ici simplement que ce même « homme bon » qui se cherchait chez Rousseau s'est tout joyeusement trouvé chez Gœthe ! Que ces actes de chercher et de trouver deviennent eux-

mêmes un problème, c'est là qu'est la nouveauté qui distingue l'époque de Gœthe du XVIIIe siècle. Car le XVIIIe siècle, heureux de sa maîtrise en toutes choses, ne s'était pas interrogé sur l'homme, si important que l'homme fût devenu pour lui. Mais la nouveauté du temps de Gœthe, que signifiait-elle sinon que la capacité de l'homme est désormais comprise comme bien plus « capable » encore, c'est-à-dire comme maîtrise de l'homme sur lui-même? Dans les limites de cette nouveauté, le pélagianisme de Rousseau serait alors à celui de Gœthe comme la promesse à la réalisation. Et la nouveauté, prise dans son ensemble, ce serait le XVIIIe siècle né à nouveau, tel Phénix de ses cendres, et atteignant seulement alors sa figure classique.

Mais on comprendrait mal le pélagianisme de Rousseau, et d'ailleurs aussi celui de Gœthe, si on prétendait le ramener simplement, comme l'ont fait si souvent les théologiens, à un manque de sérieux moral, à ce qu'on pourrait appeler un déficit moral. Si Rousseau a tenu l'homme pour bon, avec une assurance qui a surpris même son époque, et si l'époque de Gœthe l'a suivi sans hésiter dans cette conviction, il importe de considérer que cette époque nouvelle, et Rousseau un des premiers, ont découvert quelque chose de tout nouveau dans le domaine de l'anthropologie; que c'est cette découverte qui se trouve derrière l'affirmation de l'homme bon, derrière le rejet du péché originel, derrière l'hommage si naïf que Rousseau se rend à lui-même, mais aussi derrière l'image transfigurée dans laquelle Gœthe a vu son être et son devenir; et que, pour cette raison, cela aussi qu'on peut appeler l'optimisme du temps n'est pas seulement quelque chose de beaucoup plus puissant, mais quelque chose d'essentiellement différent de ce qui peut nous frapper comme optimisme chez les hommes de l'époque en train de vieillir. L'affirmation de la bonté naturelle de l'homme n'est pas en réalité, chez Rousseau, simplement et directement ce que nous avons coutume d'appeler bonté morale, liberté à l'égard des

mauvais penchants, de toutes les sortes de tentations, liberté dans le souci d'agir sur son prochain. Et c'est pourquoi aussi l'éloge que Rousseau fait de lui-même n'est pas simplement et directement un éloge moral. Sans doute la bonté dont il parle est bien aussi bonté morale; même c'est bien ainsi, et précisément ainsi, que Rousseau l'entendait quand il disait qu'il avait un bon cœur. Mais cette bonté n'est pas avant tout cela. Quand Rousseau dit qu'il a bon cœur, c'est qu'au milieu d'une société dont les intérêts sont entièrement tournés vers le dehors, il pense avoir fait cette découverte toute nouvelle que l'homme a un cœur et ce que cela signifie pour l'homme. En bref, le cœur, c'est, l'homme même, abstraction faite de tout ce qu'il produit ou de ce qui lui fait face comme existence ou œuvre étrangère à lui. C'est cela que Rousseau a trouvé : soi-même. Et c'est cela qu'il tient pour bon, voire même pour précieux : d'être et de ne pas être, d'être précisément celui qu'il est et tel qu'il est. Tout un monde s'ouvre à lui s'il regarde en lui-même, non pas comme faisait l'individualiste de son temps, pour repartir aussitôt de là vers le monde extérieur avec la volonté de connaître, de former, de conquérir, mais pour s'y attarder parce qu'il a reconnu qu'il s'agit là d'un monde existant pour soi et présentant ses vérités et ses beautés propres. L'existence n'est pas seulement un prédicat, n'est pas seulement un résumé de mon comportement à l'égard du monde extérieur. L'existence est en soi un être, un être beau, riche, mouvant, un être si beau, riche et mouvant que celui qui l'a une fois découvert ne peut plus attribuer de valeur propre à autre chose, ne peut plus posséder autre chose ni tenir à autre chose que par rapport à lui. L'existence est pour ainsi dire le royaume du Milieu. Elle est à la fois le Paradis de l'heureux et l'asile sûr du malheureux. Elle est la norme infaillible et fonctionnant en quelque sorte automatiquement de toute distinction et de tout choix qu'il y a lieu de faire dans la vie. L'homme est existant, c'est-à-dire qu'il est

pour soi, a dit Rousseau plus d'une fois, auprès de Dieu et comme Dieu. « Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière, et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé, ni d'enjamber sur l'avenir, où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours, sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte, que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. « Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'Ile-de-Saint-Pierre, dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu. Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce... » Voilà le monde nouveau découvert par Rousseau, et parce que, à la différence du monde qui est là au dehors, il l'a découvert en lui-même, ou plutôt parce qu'il s'est découvert lui-même comme étant ce monde nouveau, et parce qu'encore une fois à la différence du monde extérieur il a trouvé ce monde bon, il dit de l'homme qu'il est, malgré tout, bon par nature. La nature, en laquelle Rousseau a si souvent montré la vraie source en même temps que la loi éternelle de la vie humaine, est tout simplement l'homme lui-même, en tant qu'il n'est pas l'homme

dans ses relations, dans ses travaux, dans sa détermination par les autres hommes. C'est pourquoi, à la fin de sa vie, il peut parler avec une véritable reconnaissance de la dure destinée qui lui a été départie sous la forme des prétendues persécutions dont il a souffert. Cette destinée, dit-il, en le coupant violemment du monde extérieur, l'avait forcé à se retirer tout autrement encore et d'autant plus en lui-même (Rêv. 20, 203 et sq.). A l'Ile-de-Saint-Pierre il souhaitait d'être emprisonné quelque part (Rêv. 20, 246), et même imaginait qu'un séjour à la Bastille, dans un cachot, ne serait pas du tout désagréable (20, 257). Mais précisément ce renoncement au monde des objets doit être entendu de façon très dialectique, si l'on veut comprendre dans sa réalité la région anthropologique découverte par Rousseau. Les mots de subjectivisme, de soliprisme la désigneraient fort mal. Dans le passage des *Rêveries* qu'on vient de rappeler nous constatons que Rousseau n'est pas du tout en prison, mais en pleine nature, et il sait fort bien et il déclare qu'il ne peut, au moins sous cette forme, se passer de ce partenaire qu'est pour lui l'objet. Au contraire l'objet le plus infime est capable d'exciter son imagination et de l'émouvoir profondément (Conf. 19, 158). Il se qualifie lui-même d'« âme expansive » qui a absolument besoin d'étendre ses sentiments et son existence sur d'autres êtres (Rêv. 20, 287). Il dit qu'il a appris seulement alors et précisément en se retirant sur lui-même à percevoir et à accueillir en lui cette nature qu'il n'avait jusqu'alors laissée agir sur lui qu'en bloc, dans ses singularités les plus concrètes et dans toute la diversité de ses formes, de ses odeurs (Rêv. 20, 280 et sq.). Aussi, après avoir abandonné un temps sa botanique, las d'elle aussi, distribué à d'autres ses herbiers et vendu ses livres, l'a-t-il reprise dans ses vieux jours, en recommençant par le commencement (20, 277 sq.). Mais la botanique seulement. Il repousse avec irritation l'idée de s'occuper aussi de minéralogie ou de zoologie, pour cette

raison que la façon peu plaisante dont il faut aborder l'étude de la terre et des animaux est la preuve que ces sciences vous éloignent trop de la volonté de la nature, c'est-à-dire de soi-même. Seul le monde des plantes est immédiatement proche de l'homme. Mais la botanique elle-même, il ne veut pas la cultiver systématiquement et moins encore dans quelque but pratique; il veut la cultiver seulement en ami silencieusement ému des arbres, des herbes et des fleurs, se réjouir sans vœux ni intentions du système de la nature, dont l'homme ne peut se rendre maître parce que dans la mesure où il accueille immédiatement en lui sa réalité, il se sent bientôt identique à lui, au tout de la nature. Les contours encore concrets des choses particulières qu'on distingue au dehors ne tardent pas à se fondre à nouveau les uns dans les autres pour celui qui les considère d'un regard tout à fait attentif et fidèle. Ils cessent pour lui d'être des choses particulières. La nature redevient un tout et l'homme ne peut faire autrement que de se sentir un avec ce tout. Ainsi l'objet émerge bien, mais il n'émerge que pour disparaître à nouveau (20, 257, 281, 287). C'est en ce sens que Rousseau peut dire qu'il se sent « brûlant d'amour sans objet » (Conf. 20, 75). Il aspire à un bonheur « sans en avoir démêlé l'objet » (Rêv. 20, 201). Il entend goûter à nouveau tout seul la douceur de l'existence réduite par les limites qui lui sont imposées au sentiment de son cœur, et se tient pour capable de se nourrir de sa propre existence, qui lui apparaît inépuisable. « M'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortuné, mais impassible comme Dieu même (Rêv. 20, 176). »

Il ne faut certainement pas opposer les unes aux autres ces diverses propositions sur l'« objet ». Rousseau à la fois a besoin de l'objet et s'en passe, l'affirme et le nie. L'un et l'autre importent également à son sentiment de l'existence. Il s'agit là d'un mouvement circulatoire complet et en principe ininterrompu. C'est précisément le circuit

qui va du moi à l'objet et de l'objet au moi, mais où pourtant la direction, la force et la mesure du mouvement viennent du moi, qui constitue la vie du monde intérieur découvert par Rousseau. Il faut bien l'appeler en fin de compte un monde intérieur et une région anthropologique : c'est celle où l'homme, antérieurement à tout comportement déterminé, à tout savoir et à toute action, est immédiatement conscient à la fois de lui-même et de son rapport à un monde distinct de lui, et cela de telle sorte qu'il peut aussi bien faire surgir le second, la conscience de l'objet, du premier, la conscience de soi, que l'y réintégrer. L'homme est ici, dans son cœur, dans son sentiment de l'existence, capable de se distinguer du monde extérieur et pourtant de s'identifier à lui. C'est parce que le monde découvert par Rousseau est le monde de cette capacité humaine qu'il faut l'appeler un monde intérieur, une province anthropologique

L'histoire littéraire, en tant qu'histoire de l'esprit, exprime ordinairement cela en disant que Rousseau et l'époque de Gœthe qui lui succède ont découvert, au delà du savoir et de l'action et comme leur source commune, le sentiment, qui serait à proprement parler l'organe central de l'esprit humain. Mais il faut savoir que sous le nom de sentiment il y a lieu d'entendre la faculté de l'« intentionalité », le pouvoir de se trouver avec le monde extérieur, avec l'objet, en rapport dialectique. C'est en sentant que l'homme se plaît et même trouve sa joie à une existence distincte de la sienne et qui pourtant touche cette existence. Mais c'est en sentant aussi qu'il veut étendre sa propre existence à cette autre existence; en sentant, donc, qu'il reste le plus fidèle à lui-même. Rien n'est plus étranger à cet état que de se laisser serrer de près et envahir par les objets, sans choix ni résistance. Sans doute l'homme ne devra pas non plus se laisser entraîner à cet individualisme activiste, dans lequel il cherche de son côté à s'emparer de l'objet. Dans le sentiment, il conserve — et c'est

là ce qui fait la grandeur enivrante du pouvoir humain ici découvert et la sagesse mûrie de celui qui a conscience de ce pouvoir — il conserve la liberté supérieure de prendre contact avec les objets pour pouvoir ensuite s'en détacher, de se séparer d'eux pour pouvoir prendre à nouveau contact avec eux. L'homme qui sent a le respect de l'objet, c'est-à-dire qu'il le laisse s'affirmer dans sa qualité d'objet. Il ne permet pas que lui ni l'objet empiètent l'un sur l'autre.

Mais ce respect n'est en somme rien d'autre que le respect de sa propre existence vécue dans le même sentiment, existence à laquelle il est bien permis de s'enrichir au contact de l'objet, mais non de se perdre, et c'est pourquoi ce respect ne peut empêcher l'homme, passant de la diastole à la systole, de poser l'objet comme parfaitement identique à lui-même. « Cultiver la nature en soi et soi-même en la nature », comme dira Gœthe plus tard, cela signifierait le mouvement circulaire d'un ouvrage à l'axe décentré dont l'éloignement apparent du centre est transformé par sa prochaine demi-révolution en une proximité d'autant plus grande de ce même centre. Gœthe honorera l'objet plus que Rousseau, il ne cultivera pas seulement la botanique, mais aussi la minéralogie et la zoologie et bien d'autres sciences, sans partager la crainte enfantine de Rousseau d'attenter à l'objet et du même coup à soi-même. Gœthe réintroduira ainsi l'homme historique dans ce domaine des objets qui l'intéresse et dont il avait, à la fin tout au moins, complètement disparu chez Rousseau. Et Gœthe laissera d'une façon incomparablement plus paisible, plus sérieuse et plus patiente tout ce monde des objets lui parler, il se montrera incomparablement plus ouvert et plus attentif dans l'entreprise d'étendre son existence à d'autres êtres. Et pourtant le monde de Gœthe ne sera pas pour cela autre chose que le monde intérieur découvert par Rousseau, le monde où l'on est capable de prendre l'objet à la fois très au sérieux et sans aucun sérieux,

le monde d'une souveraineté à côté de laquelle tout ce que le XVIIIe siècle avait achevé en fait de maîtrise de l'objet peut apparaître comme une demi-mesure assez chétive, parce que cette liberté lui manquait encore. L'homme n'est vraiment maître dans le monde des choses que si, « impassible comme Dieu même », hors d'atteinte quant aux exigences qu'elles peuvent faire valoir sur lui aussi bien qu'aux passions qu'il peut nourrir pour elles, il est capable aussi bien d'user que de ne pas user de son pouvoir à leur égard. Sous ce rapport, Rousseau a été à la façon d'un commençant, inégalement, convulsivement, et de façon désordonnée, ce que Gœthe a été sereinement, supérieurement, avec harmonie et clarté. Cependant ce quelque chose de réservé, de difficile, d'accidentel qui caractérise les rapports de Rousseau avec l'objet se rencontre aussi chez Gœthe : pour lui aussi, il y a certaines choses qu'il n'a simplement pas voulu voir ni savoir, même dans la nature, pour ne rien dire de l'histoire ni de la vie humaine, parce qu'elles ne répondaient pas à son être. Lui non plus n'a pas voulu empiéter sur la nature, ne fût-ce que pour qu'elle n'empiétât sur lui. C'est sans mignardise, comme l'est parfois Rousseau, mais avec une grande manière de garder ses distances, « impassible comme Dieu même », qu'il se meut dans le monde des choses. Et c'est aussi, et précisément par là, avec *liberté*, la liberté d'oublier et de nier à l'occasion la non-identité entre lui et ce monde. Le secret de Gœthe, pas plus que celui de Rousseau, n'est pas la simple conscience de l'identité — il y a eu des monistes longtemps avant eux et le monisme, vu du point de vue de Rousseau et de Gœthe, est une manière de voir incomplète et timorée, tout comme le dualisme de l'esprit et de la nature — mais bien celui, très supérieur, de pouvoir librement alterner entre la conscience de l'identité et celle de leur non-identité, autrement dit de pouvoir vivre l'unité de toutes deux dans sa propre nature spirituelle. Rousseau savait déjà indéniablement ce qu'il avait à savoir de cette nature

spirituelle. Quelque chose de la grande paix de ce concept gœthéen repose déjà sur ce qu'il y a eu en lui de trouble et de confus. C'est la « nature spirituelle » qu'il entend lorsqu'il parle de ce qu'il appelle, d'une façon ambiguë et bien propre aux malentendus, la « nature ». Elle est l'élément positif qui le jette, lui, le connaisseur solitaire en cette matière, dans la lutte contre son temps : vingt ou trente ans plus tard il aurait trouvé mille compagnons dans cette connaissance. C'est elle qu'il veut dire quand il dit que l'homme est bon et lui attribue ainsi les mérites fantastiques que nous avons vus. Le XVIII^e siècle s'est mal compris lui-même tant qu'il n'a pas compris quel magnifique et en même temps profond pélagianisme lui était ainsi offert. Mais, à grande distance, il s'est compris lui-même comme il a compris Rousseau beaucoup mieux que celui-ci ne le prévoyait dans sa solitude prophétique. Là où il en fut ainsi, on se trouvait déjà, au beau milieu du vieux temps, dans les temps nouveaux.

La révolte de Rousseau contre l'absolutisme de son siècle aurait pu avoir aussi le sens d'une protestation contre la façon propre à ce siècle, c'est-à-dire individualiste, moraliste et intellectualiste, de traiter la question chrétienne et ainsi contre le développement théologique contemporain. En ouvrant, comme il a fait d'une manière si caractéristique, une nouvelle dimension de la pensée, il aurait pu apporter une nouvelle compréhension du péché, de la grâce, de la révélation, de la réconciliation. Rousseau s'est opposé au mouvement de son siècle d'une façon assez révolutionnaire pour qu'on puisse se demander si ce solitaire, ce lutteur, ce souffrant, n'a pas simplement, en fin de compte, entendu résonner le mot de « Dieu » d'une façon encore inouïe. Ou bien, lors de sa première apparition publique à Paris, dans les années 1749-1750, n'a-t-il pas en quelque façon effleuré le manteau du prophète Amos? Rien n'y a manqué : ni la vision vocatrice, ni, par

la suite, la persécution et la souffrance par substitution du prophète. Jusqu'au temps de sa folie, tout sent un peu ici la vocation, la révélation, l'inspiration, la gravité inévitable du divin. Son temps a déjà très bien remarqué cela, et les hommages respectueusement enthousiastes rendus à celui qui avait découvert et annoncé, pensait-on, le véritable christianisme — abstraction du fait qu'il l'entendait bien ainsi — ne lui ont certainement pas manqué. Pour nous, nous n'avons ni à lui reconnaître ni à lui dénier le christianisme véritable. Mais nous devons établir que, justement dans sa compréhension du christianisme, il ne s'est pas éloigné de la ligne typique de son temps, mais qu'ici encore il n'a été que l'homme qui a suivi jusqu'au bout cette même ligne — reléguant fortement dans l'ombre les néologues fameux de son temps — avec un grand radicalisme. C'était là ce qu'il y avait de théologiquement nouveau chez Rousseau : qu'il a entièrement rompu avec la doctrine, depuis longtemps attaquée de toutes parts, du péché originel, et avec la conception, également menacée depuis longtemps, de la Révélation entendue comme un événement qui serait autre chose qu'un développement immanent de l'humanité, et qu'il a entendu l'un et l'autre, le péché et la grâce, comme des mouvements relatifs à l'intérieur de la réalité humaine, mouvement dans lesquels l'homme naturellement bon et persistant dans cette bonté naturelle, demeure sûr de sa liberté. Ce qu'il y a de théologiquement neuf chez Rousseau, c'est en fin de compte cet élargissement du concept de raison par la découverte de la nature spirituelle de l'homme, pour laquelle objectivité et non-objectivité, identité et non-identité sont des concepts réciproques et interchangeables. Cette découverte ne signifiait rien de moins que la solution du conflit entre raison et révélation, en ce sens que l'homme était amené par elle à se concevoir lui-même selon les cas, soit comme raison soit comme révolution. Il n'y avait pas besoin pour cela que le mot de « Dieu » prît un sens nouveau. Il suffisait

que le mot « homme » reçût désormais son sens le plus plein. Loin de contredire l'absolutisme théologique de son temps, la doctrine de Rousseau signifiait l'invitation qui lui était adressée à se comprendre enfin lui-même, c'est-à-dire à comprendre réellement l'homme comme celui qui dans sa vraie humanité est aussi maître du vrai Dieu.

La théologie du XVIII^e^ siècle était toujours de 30 ans en retard sur son temps. Cela s'est confirmé en ce qui concerne Rousseau. Ainsi a-t-il pu se produire ce fait grotesque que Rousseau est devenu le martyr d'une orthodoxie qui n'était pas pour moitié aussi sinistre qu'elle ne lui paraissait à lui-même et à ses contemporains laïques. Il ne faut pas nous laisser embrouiller par ce spectacle avec l'idée que Rousseau n'est pas proprement entré dans la théologie de son temps, mais qu'il n'a fait que la devancer de beaucoup. Lui-même a prédit que la théologie de son vicaire savoyard avait encore un grand avenir. Il n'y avait pas besoin d'être prophète pour le prédire après ce que nous savons du développement contemporain de la théologie future. La théologie du vicaire était sans doute susceptible, comme la doctrine de Rousseau en général, de maint enrichissement, correction et même amélioration. Telle qu'elle était dans son texte, elle n'a pas triomphé. Mais vue dans son contenu, on peut prévoir après coup qu'elle devait avoir en fait un grand avenir devant elle. C'est à partir de Rousseau et de Rousseau seulement qu'il y a au plein sens du terme ce qu'on appelle un rationalisme théologique : une théologie où ce qui est chrétien ne fait qu'un avec le réellement humain, tel qu'il est présent, inadmissible et toujours prêt à intervenir, dans la profondeur de la *ratio*, dans cette région anthropologique la plus intérieure. Telle est la signification de Rousseau pour l'histoire de la théologie — mais de Rousseau seulement en tant que premier annonciateur de l'époque de Gœthe : la théologie est invitée à recevoir avec décision ce rationalisme décidé.

(Traduit de l'allemand). KARL BARTH.

TERREUR ET TERRE PROMISE

Nous avons examiné ici, ces temps derniers, un certain nombre des formes de la Terreur révolutionnaire : recours aux séductions de la violence dans la période de propagande et d'action politique pour la conquête du pouvoir, destruction sanglante ou avilissement délibéré par l'esclavage des classes vaincues et dépossédées après la prise du pouvoir, entrée en jeu du gigantesque appareil policier dont le rôle est de faire peser sur toute la vie collective une menace permanente, un sentiment obsédant d'insécurité, camps de déportation, « purges » périodiques destinées non seulement à alimenter en main-d'œuvre servile les camps de concentration et à empêcher que les mécontentements ne s'organisent en noyaux oppositionnels actifs, mais aussi à réveiller la peur, à empêcher que la communauté ne se relâche dans le confort d'une quiétude relative; enfin, procès à grand spectacle, où la condamnation (toujours sévère) des opposants politiques est précédée de leur confession publique, des effusions d'un repentir ostentatoire et larmoyant entrecoupées d'hymnes délirants à la gloire du régime nouveau. Toutes ces manifestations de la Terreur, aussi bien dans la crise prérévolutionnaire que dans la révolution proprement dite et dans la période qui suit la révolution, comportent naturellement des justifications pratiques : il est matériellement utile d'intimider les adversaires en se montrant brutal, résolu

et sans scrupules; il est matériellement utile d'éliminer ces mêmes adversaires, aussitôt qu'on en a conquis les moyens, par les méthodes les plus radicales : car c'est encore lorsqu'ils sont morts qu'ils sont le moins indociles, le moins embarrassants et le plus résignés; il est utile de réprimer vigoureusement les impulsions anarchiques, toujours prêtes à se faire jour lorsque s'écroulent des structures sociales anciennes et respectées, par une puissante organisation policière; il est utile, au milieu des privations très dures qui accompagnent et suivent inévitablement l'installation du parti révolutionnaire au pouvoir (1), de fermer la bouche aux mécontents et d'exciter l'ardeur productive des travailleurs par la répression impitoyable de la moindre rébellion ou de la moindre défaillance; il est utile, pour le gouvernement révolutionnaire devenu maître des instruments de production, de disposer d'une main-d'œuvre gratuite au moyen de laquelle il abaisse les prix de revient; il est utile, pour le nouveau régime, de discréditer ses adversaires avant de les faire disparaître en les obligeant à avouer piteusement des forfaits honteux et à chanter des hymnes de louange à leurs juges. Ce serait une grande erreur, toutefois, de ne considérer les mécanismes de la Terreur que du point de vue du réalisme utilitaire. Du point de vue du réalisme utilitaire, il n'est même pas certain que les méthodes de la Terreur soient invariablement les plus efficaces.

Certes, pour autant que le collectivisme marxiste est révolutionnaire, ses chefs responsables peuvent raisonnablement estimer qu'il n'y a pas de grave inconvénient à écarter de lui, par la *faccia feroce*, les timides, les scrupuleux, les faibles, les tranquilles, et qu'il y a au contraire de grands avantages à coaliser les grandes forces destructrices que la vie policée laisse en état de *frustration*, les

(1) On peut lire, dans les petites annonces des journaux des « démocraties populaires », des offres de vente qui concernent une vieille paire de chaussures ou un paillasson.

appétits de cruauté, de violence et d'aventure. Les actes de la révolution sont des actes de guerre : ils demandent par conséquent la mobilisation des vertus et des vices qui sont utiles à la guerre, et qui sont utilisés par elle : non seulement la discipline, mais aussi le mystérieux appétit de destruction qui sommeille au cœur du civilisé le plus paisible, non seulement le courage, mais aussi la cruauté, non seulement le dévouement fanatique à la victoire collective, mais aussi la haine, non seulement la joie de servir, mais aussi la *Schadenfreude*, non seulement l'espoir d'un monde nouveau, mais le frisson des désastres. Après tout, il est bien naturel, lorsqu'on cherche des gens déterminés et implacables, capables d'exterminer sommairement à la mitraillette tous les « bourgeois » d'une ville ou d'arracher l'aveu de ce qu'il a fait, et l'aveu de ce qu'il n'a pas fait, à un prisonnier récalcitrant, on chuchote à ceux dont on a besoin : « Venez avec nous. Vous aurez l'occasion de tuer. Vous aurez l'occasion de torturer. Vous ouvrirez toute grande la porte à vos ressentiments, à vos refoulements. Vous goûterez cette étrange ivresse qu'il y a à se promener fièrement, revolver dans l'étui, trique au poing, dans les allées d'un camp de déporté, entre deux rangées d'ennemis humiliés, épuisés, avilis, chancelants, au garde-à-vous depuis cinq ou six heures ». La Révolution pose sur les murs, à côté de ses innombrables affiches visibles : « Paix, liberté, lendemains qui chantent.... » d'autres affiches invisibles, que savent fort bien lire ceux à qui elles s'adressent; et ces affiches invisibles montrent un « commando » d'insurgés avançant, la grenade à la main, au milieu d'immeubles cossus en flammes, un poing solide de travailleur écrasant la face flasque et blême d'un président de conseil d'administration, un écrivain « bourgeois » à genoux, obligé de confesser le marxisme sous les coups de botte, un cadavre criblé au pied d'un poteau, une de ces belles dames, qui faisaient les fières devant leurs domestiques, violée par une dizaine de justiciers brutaux dans

sa robe de Christian Dior. Les gens qu'il faut pour faire les besognes de la Révolution ne sont ni ces premiers chrétiens qui s'offraient en hosties aux supplices avec une douceur inébranlable, ni des disciples de Gandhi, ni des dames salutistes. Il les faut inflexibles et durs, prêts à la mort des autres comme à leur propre mort. Le visage de la Terreur écarte peut-être de la Révolution mille scrupuleux, mille paisibles, mille timides, pour cent hommes qu'il lui amène, prêts à affronter sans faiblir, et même avec une secrète satisfaction, les dangers et les horreurs qu'elle commande. Mais on peut soutenir que la Révolution gagne avec ces cent hommes plus qu'elle ne perd avec les mille autres, de même qu'elle gagne plus avec cent hommes intelligents qu'avec mille imbéciles. Car les scrupuleux et les timides ne seront jamais d'un grand secours pour la Révolution, et ne seront jamais un grand obstacle en face d'elle : les plus lâches la rallieront, les plus courageux seront tout juste bons à offrir leur gorge au couteau.

Ainsi le parti de la Révolution prend le visage terroriste non seulement parce qu'il prend à sa charge le ressentiment d'une classe humiliée et promet à ce ressentiment les satisfactions de la vengeance; non seulement parce qu'il prétend par doctrine à la domination totale de la société et à l'élimination radicale des adversaires; non seulement parce qu'il ne peut négliger de mettre à son service la puissance brisante du fanatisme et qu'il n'y a pas de fanatisme sans bûchers : mais encore parce qu'il a *intérêt* à mobiliser à son profit ce que les âmes bien pensantes appellent la puissance des Ténèbres. Le parti de la Révolution est terroriste parce qu'ayant à prendre le dessus sur des adversaires par définition plus puissants que lui (puisqu'ils détiennent le pouvoir, puisqu'ils ont le ministère de l'intérieur, la police, la justice, les bureaux directoriaux, l'argent), il faut qu'il utilise contre eux des armes que ces adversaires n'utilisent pas contre lui, ou utilisent médiocrement, ou n'utilisent qu'à moitié et avec

mauvaise conscience. Il faut qu'il soit le plus rusé, il faut qu'il soit celui qui ment le mieux, il faut qu'il soit le moins scrupuleux dans le choix des moyens, il faut qu'il soit le plus méthodique, le plus obstiné, le plus acharné, le plus ascétique, le plus impitoyable. Il faut qu'il soit celui qui a le prestige de l'héroïsme et de la mort, du fer et du feu, de l'implacable et de l'inexpiable. Il faut que le visage dur et résolu de ses troupes montant à l'assaut soit éclairé par le halo historique des noyades de Nantes, de Sainte Guillotine, de l'incendie des Tuileries. Il faut que son drapeau soit rouge. Il faut qu'il fasse résonner aux oreilles des bourgeois épouvantés, et aux oreilles des jeunes gens en quête du grand frisson de l'aventure, ces mots au pouvoir électrisant : « Loi martiale, Comité de Salut public, Mort aux traîtres, Mort, Mort, Mort. » Les nationaux-socialistes allemands l'avaient bien compris, non seulement en empruntant aux communistes les méthodes conjuguées de la démagogie de masse et des minorités agissantes, de la propagande et de l'intimidation, mais aussi en tirant toutes les leçons de cet axiome capital de toute action révolutionnaire : on ne prend le pouvoir que par la fascination.

Or la justice peut enthousiasmer, elle ne fascine pas. La liberté peut susciter des héros, elle ne fascine pas. La paix peut être désirée, elle ne fascine pas. La fascination n'est produite que par l'appel et l'approche de la grande tragédie collective, elle s'exerce au profit non des porteurs de sages réformes, des messagers du bien public, mais des cavaliers de l'Apocalypse, des anges rebelles ou des anges exterminateurs, des mandataires du Destin.

L'effet de la fascination est double : elle exerce sur ceux qui seront en tout état de cause des adversaires une action paralysante; elle exerce sur ceux qui sont susceptibles d'être ralliés et entraînés une action attractive. Quelque chose, au fond du cœur des hommes, s'éveille et fait battre ce cœur plus fort au lever du rideau de la tragédie politique. Pourquoi une émeute, une bataille, un assassinat

ou même un tremblement de terre avec beaucoup de victimes ont-ils sur nous un mystérieux pouvoir excitateur, même si nous en lisons seulement le récit dans un journal? Pourquoi sommes-nous *contents* d'annoncer l'événement à nos voisins (on sait l'exaltation du porteur de nouvelles)? Sans doute s'agit-il de réflexes conditionnels analogues à ceux des chiens de Pavlov qui salivent au son de la trompette, de réflexes conditionnels hérités de générations lointaines, et qui éveillent en nous, fût-ce à vide et de façon toute symbolique, l'animal fait pour la peur, le combat et la destruction. La Révolution, c'est d'abord l'appel au meurtre, et il n'est pas prouvé que le sursaut révolutionnaire puisse être déterminé sans cet appel. Le caractère explosif des secousses révolutionnaires ne s'explique que par l'occasion de se libérer qu'elles donnent au sadisme collectif. Je ne veux pas me donner le ridicule d'écrire qu'il y a dans les manifestations de la Terreur révolutionnaire un élément sexuel. Les racines profondes du sadisme sont au delà de la sexualité. Certaines situations sexuelles lui donnent seulement des occasions d'assouvissement, comme certaines situations politiques.

Quelque chose dans l'homme aime la Terreur, la torture et la mort; et sans doute quelque chose dans l'homme a peur de la Terreur, de la torture et de la mort. (Quelque chose dans l'homme aime la guerre et quelque chose a peur de la guerre; quelque chose dans l'homme a peur des incendies, des tremblements de terre et des cyclones, et quelque chose les aime; nous savons bien que lorsque, dans le journal où nous suivons les progrès d'une inondation catastrophique, on nous apprend que les eaux commencent à baisser, ce quelque chose en nous est déçu.) Mais c'est précisément cette dualité, cet antagonisme qui permettent au parti révolutionnaire de gagner sur les deux tableaux. Il séduit et il intimide, il décourage les résistances et il recueille les adhésions par le même moyen. Dans toute société humaine, appliquée aux besognes sans gloire du

travail quotidien. de la réussite matérielle, du commerce, de la police, appliquée somme toute à vivre, il y a une arrière-conscience qui désavoue cette tranquillité, que cette tranquillité ennuie, et qui se donne à l'homme de l'autre bord, à l'homme qui a mis la mort dans son jeu : c'est le prestige du soldat auprès du civil, c'est le prestige du hors-la-loi, du « gangster » (au moins au cinéma) auprès de l'épicier et du comptable, c'est le prestige du « dur » du «tueur» auprès des voleurs ou des souteneurs de médiocre envergure, c'est le prestige du parti communiste dans le monde bourgeois. Prestige d'autant plus facile à conquérir pour le parti communiste que le monde bourgeois est le plus pauvre qu'on puisse imaginer en aliments pour l'imagination humaine. Les types de la réussite sociale, dans le monde bourgeois, manquent absolument de ce romantisme poétique qui s'attachait si aisément aux héros des aristocraties guerrières. Regardons jouer les enfants : ils jouent au conquérant, au soldat, à l'aviateur, au bandit, au pirate, à l'explorateur. Ils ne jouent pas au Président de la République, ni au banquier, ni à l'importateur, ni à l'actionnaire, ni au chef de bureau. L'une des raisons profondes du malaise bourgeois réside dans ce fait que la société bourgeoise n'a jamais pu proposer à ses membres un type d'accomplissement humain où la part fût faite à la fonction poétique et à la fonction tragique de l'homme. La Révolution, en dépit de son « matérialisme » doctrinal, n'a pas eu de peine à prendre, à cet égard, l'avantage sur le monde bourgeois en promettant, plus ou moins explicitement, des satisfactions à cette part de l'homme que l'idéal bourgeois de chaussures à triple semelle, de bridges, de maisons de campagne, de bons déjeuners, de frigidaires, d'automobiles et d'adultères mondains laissaient insatisfaite : et la société bourgeoise elle-même a reconnu son impuissance poétique en choisissant ses héros parmi ceux qui se rebellent contre son ordre et veulent la détruire. Car il est certain que le contrebandier a plus de prestige

dans la société bourgeoise que le douanier, l'assassin que le policier, le jeune communiste que le membre du parti radical, les bottes que les pantoufles, la selle d'armes, en dépit de son archaïsme, que le rond-de-cuir, la mitraillette que la caisse enregistreuse. Soyons justes. Affolée par le péril révolutionnaire, obscurément consciente de l'avantage que la Révolution prenait sur elle en brandissant contre elle les armes de la Terreur, en appelant contre elle à la catastrophe, à l'aventure et au massacre, c'est-à-dire à la poésie, la bourgeoisie a tenté, entre les deux guerres, de créer pour son usage, c'est-à-dire non pas seulement pour sa défense, mais pour sa satisfaction, une mythologie qui pût faire concurrence, et faire échec, à la mythologie révolutionnaire. Cette mythologie fut le fascisme, sous ses diverses formes. N'est-il pas significatif que les éléments de la mythologie fasciste aient été cherchés par la bourgeoisie en dehors de la bourgeoisie, dans la mythologie du hors-la-loi (le réprouvé, l'homme au revolver, le nihiliste), dans la mythologie du guerrier (l'uniforme, le pas cadencé, les commandements militaires, les ceinturons, les musiques), enfin et surtout dans la mythologie du révolutionnaire (l'émeute, l'action directe, le parti unique, la répression, la lutte d'extermination contre l'adversaire, la main de fer sans gant de velours, les imprécations contre la puissance de l'argent, le socialisme, le pacte avec la mort). Que des hommes courageux et désintéressés aient trouvé leur destin dans le fascisme, que l'on doive au fascisme certains apports utiles à la philosophie politique de ce temps, n'empêche pas qu'il ait été, dans son essence, une singerie bourgeoise des mythes antibourgeois, une singerie bourgeoise de la Révolution, une singerie bourgeoise de la Terreur : et il a suffi qu'il ait été cela pour être efficace, et pour conquérir l'adhésion libre (je dis *libre* : les plébiscites allemands sont des réalités indiscutables, et l'on ne truque pas un plébiscite de façon massive lorsqu'on n'est pas au pouvoir) — l'adhésion libre de peuples

entiers. Le fascisme a fait la preuve que la mythologie de la Révolution était plus importante, plus décisive quant au succès de la Révolution, que son contenu proprement rationnel.

C'est ainsi que la Terreur apparaît liée au phénomène révolutionnaire d'une façon non seulement occasionnelle, instrumentale, mais radicale et intime : car elle est au cœur du mythe révolutionnaire lui-même. Elle est sans doute une arme de la politique positive, employée pour éliminer ou pour intimider l'adversaire, pour maintenir une discipline exacte, pour lutter contre l'hérésie, pour tendre les énergies au degré suprême. Mais elle est plus encore, le climat dans lequel la Révolution doit mûrir ses fruits, la musique qui l'accompagne dans sa marche, le cérémonial des sacrifices où elle est *servie*, non seulement comme on sert une cause, mais comme on sert une messe, l'appel qu'elle jette aux puissances disponibles du subconscient collectif : et ce n'est pas encore aller assez loin : la Terreur est la Révolution même, au point qu'en fin de compte, il faudrait dire non que la Terreur est au service de la Révolution, mais que la Révolution est au service de la Terreur. Les révolutionnaires savent bien, sans se l'avouer, que la Révolution est finie quand la Terreur est finie. C'est pourquoi tous les vrais révolutionnaires s'accrochent à la Terreur, c'est pourquoi la Terreur survit à la conquête du pouvoir, à la consolidation du pouvoir, à l'anéantissement de l'opposition; c'est pourquoi elle trouve des adversaires à abattre dans les rangs des révolutionnaires eux-mêmes quand la Révolution n'a plus d'adversaires, c'est pourquoi elle frappe tour à tour les « déviationnistes » de droite et les « déviationnistes » de gauche, les « radicaux » et les « opportunistes », ceux qui pèchent par trop de nonchalance et ceux qui pèchent par trop de zèle, ceux qui pèchent par excès d'indépendance et ceux qui pèchent par manque d'initiative, ceux qui sont maladroits, ceux à qui l'on n'a rien à reprocher et qui pourraient pour

cette raison même concevoir des ambitions dangereuses, et les agents mêmes de la Terreur, policiers et bourreaux, soit qu'ils appliquent mal la Terreur, soit qu'ils l'appliquent trop bien. De grands périls extérieurs, des complots intérieurs, un relâchement regrettable de la discipline collective, un plan d'équipement qui doit être réalisé, quoi qu'il en coûte, à la date fixée, une menace de schisme, les bonnes raisons, ou les mauvaises qui valent les bonnes, ne manqueront jamais. Que serait, je vous le demande, une Révolution qui ne tuerait point? Une guerre où l'on tirerait à blanc, une chasse avec des fusils de bois, une corrida sans mise à mort.

Le parti de la Révolution fait aux hommes deux promesses distinctes. La première est à lointaine échéance. Elle ne sera tenue qu'au prix de durs efforts, d'une lente « édification socialiste », de la transformation des mœurs, des esprits même. Des générations se consumeront peut-être à a réaliser. C est celle de la justice et de l'abondance universelles, de la liberté, de l'harmonie, de la science toute-puissante au service de tous les hommes, de la nature domptée, du bonheur, du suprême accomplissement terrestre. C'est le Chanaan que les hommes aujourd'hui vivants ne verront pas, même de oin, ni leurs enfants, ni peut-être leurs petits-enfants. Mais pour ces hommes aujourd'hui vivants, pour ces hommes à qui la brièveté même de leur existence interdit tout espoir de connaître par eux-mêmes la société communiste des prochains siècles, il y a une compensation *hic et nunc*, il y a une promesse prochaine, et cette promesse c'est celle de la Révolution elle-même, celle du grand orage purificateur, celle de ce soc de fer qui va déchirer la terre pour que germe la moisson nouvelle, celle du grand sacrifice humain qui va être fait au Dieu de l'avenir. La vérité radieuse de la Révolution est là-bas, très loin, hors de la portée des vivants, et non pas, peut-être, à l'abri de toute incertitude historique, non pas absolument hors de doute. Mais la Révo-

lution a une autre vérité, une vérité plus proche, une vérité fumante et sanglante, et celle-là n'est pas hors d'atteinte : et l'on peut y trouver des satisfactions enivrantes, l'émoi des grandes secousses historiques, la poésie des convulsions collectives, le plaisir de régler des comptes, la joie d'inspirer la peur, la joie d'avoir peur. Tout cela demain, tout cela aujourd'hui même si l'on retrousse ses manches et si l'on prend les armes. La Révolution donne la liberté et le bonheur à terme. Mais elle donne la Terreur comptant, et cela fait prendre patience. Je le dis sans ironie.

THIERRY MAULNIER.

MÉTAMORPHOSE DE LA LITTÉRATURE

Notre littérature a conscience de sa différence.

Comme chaque époque, comme tout artiste du passé. Car il y a, bien entendu, une part de légende dans l'idée que nous nous faisons de la soumission de l'artiste classique à ses modèles. Il y a de grandes œuvres traditionnelles : il n'y a pas de grandes œuvres soumises — il n'y a pas de grande tradition de l'imitation des modèles. La liberté, qui éclate dans le théâtre de Corneille, anime profondément celui de Racine. Si la préface de *Cromwell* est un manifeste de rupture, celle de *Bérénice* n'est pas un manifeste de docilité. Hugo dresse le drame moderne contre l'*epos* antique et contre la tragédie classique, mais Racine, quand il se réclame de Sophocle, de Plaute ou de Ménandre, c'est avec la volonté secrète de marquer cette « simplicité » qu'ils ont possédée avant lui d'un sceau qui soit à lui seul. Dans la voix modeste de Racine parlant de ses modèles, il y un son de rivalité dont l'orgueil de Hugo énumérant ses différences peut paraître l'écho amplifié.

Mais tout conspire à nous donner le sentiment *exaspéré* de notre différence.

Et d'abord, la nature réflexive de notre art... « Ce qui se sait est bien supérieur à ce qui ne se sait pas », dit Hegel — mais Goethe, sagement, fait remarquer à Eckermann qu'il vaut mieux, pour inventer, ne pas trop songer à ce que l'on invente. Les tragédies du XVII^e siècle étaient accompagnées de préfaces beaucoup plus fréquemment que nos romans. Au moins n'étaient-elles pas des commentaires. Ce que sont souvent nos romans. A quoi bon publier *Le Journal des Faux-Monnayeurs?* *Les Faux-Monnayeurs* sont déjà leur propre journal. Comme quelques-unes des grandes œuvres modernes. L'œuvre d'art a toujours été rivalité et métamorphose — mais nous en sommes conscients, peut-être à l'excès. De même que la poésie n'a pas attendu Baudelaire et Mallarmé, ou la peinture Cézanne,

pour être poétique — ou picturale, mais les a attendus pour s'en rendre compte.

La conscience de notre relation à l'Histoire fait apparaître comme différence ce que l'illusion de la permanence maquillait jadis en tradition... Les hommes ont toujours su qu'ils vivaient dans l'Histoire : non que l'Histoire vivait en eux. Le XVII[e] siècle ne confondait pas ses problèmes politiques avec ceux de Périclès ou de Charlemagne : mais tenait que l'homme demeurait inchangé dans ses ressorts psychologiques et ses exigences esthétiques. La tragédie du XVII[e] siècle pouvait donc reprendre celle du V[e] siècle athénien. Mais bientôt on opposera les Modernes aux Anciens, le romantique au classique, le drame à la tragédie... Ce n'est pas tant l'événement que nous avons découvert, que ce fait que *tout est événement.*

Et il est vrai que cette conscience ne nous trompe guère. Ce qui était trompeur, sans doute, c'était le sentiment qu'avaient Ronsard ou Malherbe, Corneille ou Racine, Poussin et Rubens d'être ce que de tout temps l'artiste avait été : nous n'avons pas inventé la métamorphose. Mais nous en avons l'extrême conscience — et il est clair que, de l'art contemporain, date non point la première métamorphose de l'art, mais la métamorphose la plus profonde que l'art ait jamais subie.

★

Qu'il s'agisse d'une métamorphose, et pas seulement d'une évolution, c'est l'évidence. Du fait que l'Art moderne a élargi, par exemple, son champ visuel, du fait qu'il a annexé l'irrationnel à sa psychologie et à sa poésie, il ne s'ensuit pas nécessairement que le sens même de l'Art ait changé pour lui. Les *Rêveries du Promeneur Solitaire* parlent de quelque chose que les *Maximes* de la Rochefoucauld n'ont pas soupçonné : mais n'en parlent pas différemment — je veux dire : au nom d'une autre conception de la littérature. Des *Rêveries* à la *Saison en Enfer,* au contraire, c'est moins la conception de l'homme que la conception de l'œuvre que nous voyons changer.

Et pas plus que d'une évolution, il ne s'agit d'un retour à des formes d'art déjà connues. Si l'art moderne ressemble à un art primitif, il n'est pas un art primitif. S'il ressemble aux arts

magiques, il n'est pas un art magique. S'il ressemble aux arts du Sacré, c'est avec cette différence qu'il ne croit pas au Sacré...

Ce que notre art porte en lui, c'est bien une rupture profonde et incomparable.

★

Mais quelle rupture?

La plupart des observateurs fondent leur diagnostic sur ce fait capital : l'art moderne est celui qui a perdu tout *lieu commun*, d'expérience et d'expression. L'art sans rhétorique, l'art sans sujets.

D'où tous les caractères qu'il présente : hermétisme, abstraction (il ne touche pas...), infériorité technique (disent-ils...), puisque nul métier n'est transmis, puisque que chacun commence à zéro...

Là-dessus se rejoignent tous les juges sévères que la littérature contemporaine a récemment subis : Paulhan, Caillois, Maulnier, Benda. Gabriel Marcel, l'été dernier, aux Rencontres Internationales de Genève, concluait des débats assez contradictoires sur l'art contemporain en affirmant que la disparition du *consensus* avait été la seule affirmation commune.

Et il est vrai que nous n'écrivons plus, ne peignons plus, ne sculptons plus pour exprimer un monde universellement admis de significations et de valeurs : une mythologie magique, comme dans l'art primitif, une mythologie religieuse et sentimentale, comme au Moyen Age, une mythologie culturelle, comme au XVII^e^ siècle, une vision de la réalité qui la transfigure selon des canons collectifs, comme à Athènes, à Florence ou à Versailles, une mythologie vaguement humaniste, comme au XIX^e^ siècle à ses débuts. Et il est vrai aussi que les règles de l'expression ont perdu leur autorité universelle. On a récemment parlé (Jean Cassou) de la « fin du métier » en peinture : plus de secrets hérités, comme ceux que Bonington avait confiés à Delacroix et que Delacroix perdit, ou de leçons admises : préparation des couleurs, nombre d'or, lois de la composition... En littérature, comme Paulhan l'a bien montré, nul n'ose plus écrire — sinon en ricanant — onde transparente, ruban de la route, or des cheveux : nul n'ose plus utiliser les clichés, les lieux communs de l'expression, les genres, les formes fixes : plus de règles de

la versification ou de la tragédie, plus de figures de style ou de lois de l'éloquence. Il n'est pas jusqu'à ces formes plus subtiles (parce que psychologiques) des genres, qui sont le poétique ou le romanesque, qui ne soient elles-mêmes abandonnées, encore que l'abandon des genres n'eût tendu à rien d'autre qu'à leur parfaite possession. Forme et fond tendent vers une singularité absolue, et, par là, vers l'indéchiffrable.

★

Encore faut-il nuancer.

L'art a toujours été une expression des mondes personnels, alors même que ces mondes devaient se frayer un chemin à travers des formes et des mythes communs. L'impression de l'unité de style est à son maximum dans les arts anonymes — ou mal connus : mais ce sentiment est en raison de l'ignorance où nous sommes de l'identité des artistes et de notre absence de familiarité avec l'art en question. Plus nous les regardons, et plus les statues monotones et anonymes du Moyen Age révèlent leur diversité. La peinture italienne de la Renaissance nous paraîtrait aussi peu différenciée que des fétiches nègres, si nous la découvrions soudain sans connaître le nom et la légende de chaque peintre. Toute œuvre nous renvoie à son créateur, donc à la différence d'un artiste : qui ne fait pas acte de présence et de différence n'est pas un artiste, en quelque temps que ce soit. Le monde de Corneille n'est pas plus celui de Racine que celui de Balzac n'est celui de Stendhal : on peut même ajouter que si Corneille et Racine s'accordent plus précisément que Balzac et Stendhal sur la façon de composer une œuvre, ils s'opposent plus profondément sur le monde à exprimer. Et après tout, dans la préface de *Bérénice*, Racine ne reconnaît qu'une règle : « plaire et toucher. »

Quant à l'art de notre temps, il est vrai que quelques-uns de ses plus hauts légendaires ont voulu s'enfermer dans une solitude incommunicable. Mais est-ce ce mouvement qui le définit? L'effondrement de tout ordre commun, la liberté laissée à chacun a donné à l'expression des mondes personnels dans l'art une importance exceptionnelle. Mais l'esthétique des différences individuelles porte en elle son style, tout comme l'esthétique

du *Consensus*. Il y a un style de la peinture moderne, malaisé à définir parce que nous sommes trop près de lui et que la familiarité sensibilise aux différences. Mais pour le grand public, ou pour Titien ressuscité, ou encore pour l'historien de la société organique de l'an 2000, ce chaos de libertés éclatantes prend — ou prendrait — l'aspect monumental et monotone d'un *style*. Matisse et Bonnard, Picasso et Braque sont aussi visiblement contemporains que Poussin et Claude Gellée. Et puis, est-il vrai que chaque artiste moderne veuille l'incomparable et l'incommunicable? Chez beaucoup, sinon chez tous, nous surprenons la hantise d'un ordre, d'une règle à retrouver, la volonté d'une esthétique et d'une technique exemplaires. On peint impressionniste, fauve, cubiste (Kahnweiler a bien montré dans son livre sur Juan Gris l'effort de style collectif du cubisme), abstrait; on écrit naturaliste, symboliste, existentialiste, comme jadis on sculptait gothique, peignait renaissant, écrivait classique. L'art moderne est fait moins d'individus que d'écoles : ce n'est pas l'absence de style, mais la pluralité des styles qui le définit — une succession particulièrement rapide des écoles, une coexistence sans précédent.

Car les œuvres modernes, si différentes qu'elles soient, partagent une certaine mythologie et une certaine rhétorique. Que cette mythologie soit celle de l'individu n'empêche pas qu'elle soit commune, et repérable à certains signes. L'Individu a pris la place de l'Homme. Incommunicable, irréductiblement singulier, il ne l'est qu'en principe — et sur le plan de l'indicible : dès que l'on se met à énumérer ses différences, on utilise un langage commun. Après tout, l'individu chez Proust, Joyce ou Gide est aussi monotone, aussi général que l'homme chez Molière ou La Rochefoucauld. Il n'y a pas moins de généralité dans la psychanalyse que dans la psychologie classique : les « amitiés particulières » ne sont pas moins monotones que l'amour cornélien, — les guitares que les Crucifixions. L'exceptionnel n'est singulier que par rapport à l'expérience banale des hommes : il devient *lieu commun* sitôt que l'art s'est emparé de lui.

De la même manière, il y a une rhétorique de l'art contemporain. Qui n'est plus fondée, sans doute, sur des recettes pratiques de métier, ou des règles précises portant sur le genre,

la composition, le style... Mais sur autre chose, non moins repérable. Si la peinture rejette toute règle, toute *façon* commune, elle est soumise, et combien servilement, à une esthétique commune : de Cézanne à Kandinsky, de Seurat à Braque, à Klee, à Gris, à Picasso, les peintres contemporains se rejoignent dans un certain schématisme géométrique tout autant que Rubens et Hals, Titien et Tintoret dans la préparation des couleurs et dans les lois de la composition. S'il n'y a plus de technique, du moins y a-t-il un style de la prosodie moderne : des poèmes surréalistes se ressemblent au moins autant que pouvaient se ressembler, au XVIII^e siècle, des exercices de versification. Quant au Roman, s'il n'y a plus de technique universellement admise portant sur sa composition (et Bourget reprochant à *Guerre et Paix* d'être mal composé, comme Lanson le reprochant à *La Chartreuse de Parme*, ou Hourticq aux *Joueurs de carte*, de Cézanne, témoignent de la persistance de ce point de vue dans la critique, bien après qu'il ait quitté la création), il y a une technique — non moins tyrannique — portant sur le style, la perspective, la vision. Il est entendu, aujourd'hui, qu'un roman ne doit plus décrire, inventer, narrer : qu'il doit illustrer la liberté, comme hier le déterminisme ; présenter des attitudes comme hier des caractères. Le ton de Kafka et de Dos Passos, et quelques conventions essentielles portant, par exemple, sur le rapport de l'auteur à ses personnages régissent le roman moderne comme, hier, des conventions différentes gouvernaient les tragédies de Sophocle ou les romans de Flaubert. On est d'accord sur l'ellipse, l'allusion, le choc... comme, hier, sur la métaphore, la description réaliste, la périphrase ou la litote. La rhétorique n'a pas disparu, mais à une rhétorique de composition, d'architecture a succédé une rhétorique d'expression.

Sans doute est-il vrai qu'il n'y a pas *une* rhétorique souveraine, universellement acceptée — mais *des* rhétoriques rivales. Notre monde est celui de la Pluralité, non point d'une individualisation infinie. Mais, au XVII^e siècle, l'esthétique précieuse n'a-t-elle pas vécu, sous-jacente à celle de Boileau ? Et, entre les rhétoriques rivales, n'y a-t-il pas un certain accord ? A la limite, à partir de Manet et de Baudelaire, on peut dire qu'il existe une conception de la Peinture et de la Poésie commune à tous les artistes valables de ce temps.

Et une complicité profonde de tous, ou de presque tous, qui se fonde précisément sur la métamorphose que nous tentons de définir.

Complicité qui n'est pas le refus, ou l'absence de Rhétorique — mais le sens même, et la valeur donnée à l'idée de Rhétorique.

Ce qui a changé, plus que la forme ou le contenu de la Littérature, c'est sa fonction même.

★

Cela commence au Romantisme. Et Hegel projette là-dessus des clartés décisives en liant l'art romantique à la dissolution même de l'Art : dissolution par dépassement.

Nous nous opposons de mille manières au Romantisme ; mais les manifestations les plus récentes, et les plus divergentes de l'Art, s'inscrivent sur une courbe introduite par le Romantisme et qui débouche, peut-être, sur la *Mort de l'Art*.

L'étrange, c'est que ce moment de la *Mort de l'Art* ait pu apparaître en même temps comme celui de sa naissance. Qu'à l'instant où l'Art allait cesser d'être ce qu'il est essentiellement, il ait cru parvenir enfin à la réalisation de son essence. Que le moment de l'Aliénation ait coïncidé avec celui de la Pureté. C'est l'heure du *Chef d'œuvre inconnu* que, d'un bout à l'autre de la chaîne des métamorphoses, Balzac tend à son illustrateur Picasso : c'est au moment où apparaît la possibilité, et l'idée même du chef-d'œuvre, qu'il nous devient impossible de l'accomplir.

★

On dit qu'avec l'époque contemporaine l'art a découvert son essence, sa *définition :* conquête de la pureté poétique, picturale, assure-t-on, et, d'une façon plus vague, romanesque.

En fait, il s'agit moins de la conquête d'une définition que de l'affirmation d'une autonomie. Ce qui est bien différent, et à peu près le contraire : ce n'est pas parce que nous sommes libres que nous savons davantage ce que nous sommes. L'Art n'a pas été mis devant la nécessité de son essence, mais devant la liberté de son existence.

Pour la première fois la notion d'une œuvre d'art en soi est formée. Détachée de la cathédrale, du château, du salon, pour appartenir à l'atelier du peintre et à la table de l'écrivain avant de prendre place dans le Musée ou dans la Bibliothèque, l'œuvre est à la discrétion de son créateur. Jusqu'alors, l'œuvre avait subi une évidente servilité, mais cette servilité lui était une définition. L'artiste savait ce qu'il avait à faire : plaire, illustrer un goût collectif — et savait également ce qu'il ne lui appartenait pas de faire : notamment d'assurer le salut spirituel ou politique des hommes — ces fonctions relevant d'organismes précis : l'Église, l'État. Bien plus qu'ordre monolithique, l'ordre ancien était une hiérarchie de pouvoirs différenciés. Lorsque, dans le *Discours*, Descartes précise le sens de sa révolution, il a soin de la limiter au domaine de la connaissance — celui de l'action et celui de la foi étant scrupuleusement préservés. Et les novateurs littéraires, de Du Bellay à Boileau, de Malherbe à Fénelon, ne le sont, ne veulent l'être que dans l'ordre de la littérature. L'effondrement de l'ordre traditionnel fut à la fois celui des valeurs éprouvées sur lesquelles l'homme était fondé — et celui des pouvoirs différenciés qui répondaient à ses diverses exigences. Si bien que l'homme paraissait comme devant être fondé à nouveau — et que la responsabilité de cette tâche semblait incomber à chacun de nous. Un vide à combler, et un appel total, indifférencié lancé à chacun : voilà ce que trouve l'homme — et l'artiste — quand s'ouvre le monde moderne.

Pour l'artiste, désormais, plus de servilité : mais plus de vocation définie. Qu'il soit libre de son art veut dire moins qu'il sache enfin ce qu'il doit en faire que toute autre chose, et même le contraire : qu'il peut en faire n'importe quoi. Et la liberté de l'art, si elle le conduit à la spécificité, le conduit surtout à l'aliénation.

Que fut le Romantisme? Sans doute la tentative d'un nouveau langage — l'ancien étant usé —, une assez fastueuse et féconde rhétorique, le bonnet rouge au vieux dictionnaire. Mais hésitons à le définir par l'enjambement d'*Hernani*, l'audace qui, rejetant la neige et l'albâtre, ose dire au bras : « sois blanc, tout simplement », — ou même par l'alliance, dans le drame, du tragique et du grotesque. Le Romantisme veut d'abord porter témoi-

gnage sur l'homme — lui signifier sa vérité et son salut. La première préface aux *Méditations*, c'est moins l'explication d'un artiste que la biographie d'un prédestiné. Quant à la seconde, elle semble introduire les pensées d'un nouveau Pascal, non le chant d'un nouveau Racine. « La poésie... sera philosophique, religieuse, politique, sociale, comme les époques que le genre humain va traverser; elle sera intime (c'est-à-dire) l'écho profond, réel, sincère, des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme. Ce sera l'homme lui-même... sincère et entier. » Quant à Hugo, si grand rhéteur qu'il fût, sa véritable ambition n'a pas été de laisser après lui une œuvre appelée à prendre place dans la chaîne ininterrompue des créations littéraires : « Etre Chateaubriand ou rien » ne fut pour lui qu'un mot d'enfant. La *Bouche d'ombre* veut faire de l'homme le rival de Dieu, comme *Plein Ciel* du poète le guide de la cité, — comme l'œuvre entière veut souffleter la mémoire des hommes d'une légende incomparable où l'image de l'écrivain s'efface devant celle du prophète barbu à l'écoute de la Création.

Il s'agit moins d'un langage nouveau que d'un langage soumis à une fonction qui le dépasse. Désormais, les hantises de l'homme éclipsent les soucis de l'écrivain. Se donnant la mission qu'elle veut, la Littérature se donne, non la plus propre, mais la plus haute. Et devient un effort passionné et impatient de lui-même pour peupler de vérités et de valeurs nouvelles les lieux que la disparition des croyances anciennes venait de rendre au désert.

Écrire pour écrire paraît dérisoire : mais écrire pour guider l'humanité vers un destin politique ou spirituel a un sens indéniable. La Préface des *Misérables* ne justifie pas la technique, mais l'intention : c'est pour l'abolition du prolétariat et de la prostitution que Hugo a *cru* écrire son élémentaire et magnifique mythologie. La prédication gouverne Michelet, comme elle domine Tolstoï ou Dostoïevsky. Les dernières paroles de Chardin — « la peinture est une île dont j'ai côtoyé les bords » — furent des paroles de peintre, mais les dernières paroles de Tolstoï ne furent pas des paroles d'écrivain : « Il y a tant d'autres hommes au monde... pourquoi vous occuper du seul Lev Nicolaievitch? »

Sartre reproche aux grands écrivains du XIXe siècle de ne pas avoir écrit pour le prolétariat. Au moins croyaient-ils écrire pour l'homme. Et quand lui, Sartre, donne à l'écrivain de ce temps une mission d'efficacité politique (« écrire pour son époque », les grands livres sont ceux qui vont dans le sens de la libération sociale, etc...), bien loin d'inaugurer une voie nouvelle, il ne fait que prolonger l'une des traditions les plus tenaces du passé.

★

Une autre tradition fut l'ambition de connaissance. Tout se passe comme si Tolstoï avait écrit *Guerre et Paix* pour découvrir et révéler une philosophie de l'Histoire, — Zola les *Rougon-Macquart* pour éclairer la notion d'hérédité. Le Naturalisme pense contribuer à la sociologie, comme, au même moment, la peinture impressionniste à une théorie de la Perception.

Et si nous remontons à Balzac, que voyons-nous? Dans *l'Avant-Propos* de la *Comédie Humaine*, sans doute rencontre-t-on le nom de Walter Scott — et quelques autres noms d'écrivains cités par tradition plus que par nécessité. Mais, pour un nom d'écrivain, il y a dix noms de naturalistes (Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Buffon...), dix noms de philosophes (Leibniz...), dix noms de mystiques (Swedenborg, Saint-Martin...), dix noms de théoriciens sociaux (Bonald, de Maistre...) — et il y a aussi le nom de Napoléon. Quand Balzac réfléchit sur son œuvre, il croit l'avoir écrite pour montrer l'excellence de la Religion et de la Monarchie, et aussi pour justifier sur le plan social le principe de *l'unité de composition* que d'autres ont justifié sur le plan zoologique.

Proust, de son côté, croit écrire pour fixer une société qu'il a connue — et pour révéler cette essence qui est aussi la fin de la vie humaine : l'ordre d'une vie libérée du Temps, retrouvée dans le Temps.

Esthétiques romantiques (ou symbolistes) — et esthétiques réalistes ne s'opposent que sur le nom qu'elles donnent à leur *contenu*. Mais, pour toutes, la fonction de l'Art est de révéler un contenu : on est artiste parce que l'on *sait* quelque chose. Les esthétiques réalistes ont plus de modestie : l'existence de l'historien ou du photographe donne à Zola et à Courbet esthéticiens

un certain complexe d'infériorité. Mais le romantisme et le symbolisme profitent du mythe de l'indicible, — de l'idée qu'il existe une essence des choses (sentimentale ou spirituelle) qui échappe à l'intelligence conceptuelle. Pour les esthéticiens de l'*einfühlung*, pour Bergson, pour Croce, et pour les artistes eux-mêmes, Musset, Monet, Proust, Debussy sont les *savants* d'une réalité qui échappe à la conception et à l'expression de la Science.

Quant au Surréalisme, qui est non point un phénomène de rupture, mais bien le passage à la limite de toute la tradition moderne, il proclame la soumission de l'Art à la Connaissance, comme il proclame sa soumission à la Révolution. Dans son panthéon, Freud est l'égal de Lautréamont; Marx, d'abord, Fourrier ensuite, l'égal de Rimbaud. L'écriture automatique est une photographie de l'inconscient — et la peinture surréaliste est un instantané onirique. Que la technique soit celle de Meissonier est sans importance si l'image a été authentifiée par Freud ou par Jung.

★

Cependant, du Romantisme au Surréalisme, des *Mages* aux *Chants de Maldoror*, de *la Saison en Enfer* à la *Confession dédaigneuse* et à la *Vague de Rêves*, la poésie moderne nourrit une ambition essentielle, irréductible aux précédentes, mais plus irréductible encore à l'ambition traditionnelle de l'Art. Celle que Rivière, il y a plus de vingt ans, notait en termes précis et aigus :

« C'est avec le Romantisme seulement que l'acte littéraire a commencé à être conçu comme une sorte de *tentative sur l'absolu* et son résultat comme une *révélation :* la littérature a recueilli à ce moment l'héritage de la religion et s'est organisée sur le modèle de ce qu'elle remplaçait, l'*écrivain est devenu prêtre ;* tous ses gestes n'ont plus tendu qu'à amener dans cette hostie qu'était l'œuvre « *la présence réelle* ». Toute la littérature du XIX^e^ siècle est une vaste incantation vers le miracle. »

(*Crise du Concept de Littérature.*)

« Acquérir des pouvoirs surnaturels », dit Rimbaud. Et Breton : « Nous nous sentons constamment en puissance d'ac-

complir des actes au-dessus de nos forces. Il semble que le miracle soit à notre portée. »

Il s'agit non plus de connaître ou d'organiser pratiquement le monde, ni même de proposer une attitude de vie — mais de *changer la vie* en un sens radical, de transformer la condition humaine : il s'agit d'une *tentative de magie*.

Reste à préciser le rapport exact entre cette magie et l'œuvre littéraire. En quoi cette magie a-t-elle besoin de l'œuvre, en quoi doit-elle nécessairement passer par elle? Car enfin, si Hugo fait songer à un magicien, c'est sur les rochers de Guernesey, bien plus que devant le pupitre de Hauteville-House. Et si nous ne connaissions pas ses lettres et son tenace désaveu, c'est dans la solitude du Harrar que nous imaginerions Rimbaud magicien, non pas dans les cafés littéraires de Paris ou la chambre de Charleville. Le poème fait allusion à des pouvoirs magiques que, par ailleurs, posséderait ou voudrait posséder l'homme qui l'écrit : il n'est pas, par lui-même, opération magique. Dans *Maldoror*, le magicien n'est pas Lautréamont, c'est Maldoror. (Et dans *Faust*, c'est Faust, non pas Gœthe). Les *Illuminations* ne sont pas un recueil de formules magiques, mais le journal d'un adolescent qui se croyait magicien et qui va bientôt nous expliquer, dans des textes *analogues*, qu'il ne l'était pas. Les « pouvoirs surnaturels » appartiennent à la vie, non à l'écriture. Et le fait d'écrire est simplement une façon de tenir les autres au courant des succès ou des échecs de la magie vécue. C'est sur l'acte et non sur l'œuvre que Rimbaud, et après lui tout le surréalisme, joue sa partie — comme Lénine la joue sur la Révolution et non sur la théorie de la Révolution. Au mieux, l'œuvre n'est qu'un instrument subordonné; au pire, elle est l'aveu d'un échec. Car, après tout, l'œuvre n'existerait pas si la partie pouvait être jouée *à fond* sur son vrai terrain : l'existence. Ainsi, il arrive que l'œuvre « magique » évoque ces Mémoires que les hommes d'État écrivent quand ils ont perdu le pouvoir : ce sont les *Mémoires* de Retz après l'échec de la Fronde, le *Mémorial* après Waterloo, les *Sept Piliers* après la déception de la victoire elle-même L'œuvre est moins une incantation pour le triomphe qu'une compensation à l'échec. *Nadja* est moins destinée à provoquer la rencontre qu'à faire oublier qu'elle n'a pas eu lieu... L'œuvre n'est là que par inad-

vertance ou impuissance. Et le regard qui se penche sur le papier souhaite qu'il brûle au feu de l'acte, et que ses vaines cendres soient jetées aux quatre vents de la vie....

Là est la véritable métamorphose : que l'œuvre ne soit plus qu'un projectile lancé vers une cible qui seule importe, qu'elle s'appelle Action, Vérité, Croyance, Magie... L'efficacité ne s'oppose pas à la *délectation* comme une esthétique à une autre — mais comme une anti-esthétique à une esthétique. Pour la première fois, les rivaux de l'artiste, c'est-à-dire ses modèles, sont les héros du geste, non les auteurs des œuvres. Racine se souvient de Sophocle, pense à Boileau, appelle Chenier et Lamartine. Le Hugo de *Cromwell* songe encore à Shakespeare, mais celui de la *Fin de Satan* ne songe plus qu'au prophète. De la mythologie que l'artiste moderne porte en son cœur, les Dieux s'appellent Napoléon et Hegel, Lénine et Swedenborg, Gandhi et le colonel Lawrence, Nietzsche et Saint-Just : le Sage, le Mage, le Héros, le Fondateur d'Empire, le Saint.

Et sans doute : l'Artiste. Car l'intercesseur de Baudelaire, c'est bien Edgar Poe, comme celui de Valéry sera Mallarmé, — et Rimbaud, Lautréamont, Sade, Nerval, Van Gogh vivent parmi nos mythes. Mais beaucoup plus que Stendhal, Balzac ou Flaubert — et même que Mallarmé. Gide plus que Valery, Malraux plus que Giraudoux, Artaud plus que Perse, Sartre plus que Jouhandeau. Ce sont les gestes de la vie — ceux de la folie, du suicide, de l'héroïsme ou même du bonheur — qui, jouant devant l'œuvre, lui donnent ce relief, cette animation fascinante qui l'inscrit dans nos mémoires à jamais. Comme on le dit, l'œuvre est message, témoignage, engagement — jalon d'une vie. L'histoire de l'art moderne est une succession de légendes individuelles, plus qu'une succession d'œuvres — une mythologie plus qu'un Musée ou une Bibliothèque. Elle attend les *Vies Parallèles* d'un nouveau Plutarque, plus que la *Poétique* d'un nouvel Aristote. Et le Cinéma, l'emportant définitivement sur le Théâtre, achève le triomphe de l'Acteur sur le Personnage — celui de Greta Garbo sur Anna Karénine, celui de Michèle Morgan à la fois sur la fille sans nom du *Quai des Brumes* et sur la Gertrude du récit gidien.

★

Cependant, il existe la volonté moderne d'un *art pur*.

Si toute une tradition voit dans l'œuvre le tracé accidentel et l'image dégradée d'un geste, il en est une autre qui voit dans l'œuvre un objet absolu, — la cristallisation d'un pouvoir souverain. Si les uns utilisent le langage avec une impatience négligente et dédaigneuse, le traversant hâtivement comme un espace désert pour déboucher dans un au-delà, Connaissance ou Action, il en est d'autres qui s'établissent en lui comme dans une île inabordable. Chemin pour les uns, aux autres le langage est lieu. Pour les uns, l'art a cessé d'être son suffisant objet — pour les autres, il l'est devenu. A côté de l'aliénation, n'y a-t-il pas la coïncidence, enfin, de l'art avec lui-même?

Face à tous ceux pour qui l'œuvre tombe de la vie comme un brandon calciné d'un feu inextinguible, n'y a-t-il pas Mallarmé aux yeux de qui le monde est fait pour aboutir à l'œuvre, Baudelaire méditant sur la *Philosophie de la Composition*, Flaubert rêvant d'un roman qui tiendrait debout « par la force interne du style », Joyce perdu dans une rêverie qui n'a d'autre objet que de découvrir le mot qui terminera son livre — et ce sera le mot *the*, — et toute la peinture qui proclame qu'un tableau est une surface couverte de lignes et de couleurs, en un certain ordre assemblées, comme Mallarmé proclame qu'un poème se fait avec des mots...

J'ai parlé de Mallarmé. Car s'il y a une image que l'on puisse dresser contre tant d'images fascinantes, contre le réverbère auquel Nerval s'est pendu, contre le couteau sanglant de Van Gogh, contre le rocher de Guernesey, contre la solitude d'Éthiopie, contre la gare perdue d'Astapovo où Tolstoï est venu mourir, contre les fantômes d'Artaud, — n'est-ce pas celle de la chambre aux rideaux tirés où Mallarmé, parmi les bibelots précieux qu'il ne voit pas, veille sous le vol silencieux des mots qu'il apprivoise?

Mais précisément, si cette image répond aux autres, c'est moins comme une négation que comme un écho.

Car Valvins n'est pas Croisset — en dépit de quelques apparences communes : la solitude, la pipe, les livres, les rideaux

tirés. Mallarmé n'est pas vraiment ce spécialiste de l'écriture qui fait d'abord penser à Malherbe, cet intellectuel distingué qui en impose, malgré les chahuts de sa classe, aux inspecteurs généraux et que M. Jules Huret est venu interviewer sur « l'évolution littéraire » parce qu'il lui paraît être « l'un des littérateurs les plus généralement aimés du monde des Lettres avec M. Catulle Mendès ». Il n'est pas seulement le réformateur qui a voulu réserver l'alexandrin pour « les moments graves de l'âme », substituer l'allusion à la description, « céder l'initiative aux mots », c'est-à-dire : les dominer assez pour ne pas donner le sentiment de la présence personnelle du poète, « afin qu'ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries ». Derrière le professeur écrivain dont l'enquêteur établit la fiche d'identité — « taille moyenne, barbe grisonnante, taillée en pointe, grand nez droit, oreilles longues et pointues » — il y a, lui-même l'a deviné, « un immarcescible orgueil... un orgueil de dieu ou d'illuminé ». L'homme perdu dans un songe inépuisable dont n'émerge que le petit mot *quel* isolé sur l'une de ces fiches mystérieuses qu'il brûla avant sa mort, l'homme qui a voulu le chef-d'œuvre inconnu qui devait être, non un livre, mais *le* livre, *la connaissance orphique de la terre,* — la révélation de cette musique secrète qu'est le monde et qui attend le poète pour être proférée. Comme Rimbaud a voulu la vie, Mallarmé a voulu le livre : le salut par un geste absolu. Pour Mallarmé, sans doute le mot n'est-il pas le jalon, l'instrument fortuit, la confession du geste; sans doute est-il le geste même, la seule voie de la magie. Mais il est opération magique — il n'est pas simplement mot. Mallarmé attend du mot « fleur » qu'il lui donne la fleur elle-même, l'« absente de tous bouquets » — et non pas qu'il brille avec sa couleur propre parmi les gerbes que Ronsard ou Hugo ont déjà effeuillées. Pour lui, il ne s'est nullement agi de produire une œuvre qui prenne place dans l'ensemble des créations artificielles de la littérature, mais un objet verbal qui, condensant toutes les puissances de la parole et les élevant à leur suprême efficacité, rende désormais inutile son usage : termine la littérature. De l'œuvre, il n'a pas attendu la continuité, la fécondité, mais l'accomplissement de la parole, — un accomplissement dans lequel elle souhaite s'abolir parce qu'elle espère y surprendre

ce qui la dépasse, comme Rimbaud l'a recherché dans la magie, puis dans le silence, et Tolstoï dans la sainteté. Il y a quelque chose de commun entre toutes les grandes œuvres modernes : elles se ferment dans un bruit de porte claquée.

★

L'esthétique de l'art pur, c'est donc ce même dépassement, cette même transgression de l'esthétique que nous avons trouvés dans l'esthétique de l'engagement, de la connaissance, de la Magie. Que le geste traverse et crève la toile, ou se pétrifie en elle, il s'agit toujours de lier la toile à un absolu.

Tantôt l'art est sacrifié au Réel. Tantôt le Réel est sacrifié à l'art. L'art est tantôt expérience pure, tantôt forme pure. Mais dans tous les cas, que ce soit un geste, une vision ou un mot, l'œuvre présente un absolu dans lequel la forme ne se distingue plus de l'expérience, — dans lequel, en conséquence, il devient impossible de maintenir la notion traditionnelle d'un *style*. Car le style n'apparaît comme style que s'il est mis en présence d'une réalité, et que si cette réalité lui est soumise. Mais il disparaît dans l'œuvre qui le brise contre le réel qu'elle veut atteindre, et aussi dans celle qui, le refermant sur lui-même, espère qu'il va devenir le réel. L'une et l'autre veulent non pas l'œuvre, mais le monde, en une possession directe, sans intermédiaire : car l'œuvre abstraite veut *être* le réel en le créant, comme l'œuvre réaliste veut le livrer. Mais le style, — c'est-à-dire la nature même de l'art et de la littérature, — n'est ni une visée, ni une création du monde : il en est un remaniement particulier.

★

Dans la littérature la plus récente, nous voyons que ces illusions sont devenues conscientes d'elles-mêmes. Mais il lui est plus facile de les dénoncer que de s'en défaire, — c'est-à-dire de retrouver l'état d'innocence originelle où elle ignorait les ambitions dont elle sait pourtant qu'elles ont échoué. L'écrivain retombe sur son sol, mais c'est un sol qu'il a ruiné, et il répugne à rebâtir sur lui.

Car enfin, ce sont les révolutionnaires qui ont transformé le monde, les savants qui l'ont découvert, les philosophes qui

l'ont interprété, les photographes qui l'ont photographié, — et personne n'a de secret pour changer la vie. « J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels », dit Rimbaud, et il ajoute : « Eh bien! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée! » L'aventure de la poésie moderne tient dans le rapprochement de ces deux phrases. Ainsi donc, l'issue de tant d'espoirs, c'est le silence du Harrar et le dérisoire trafic d'armes, les fiches brûlées de Mallarmé, quelques conversions religieuses ou politiques, des suicides, deux ou trois démences. Et certes, le triomphe, c'est l'œuvre parmi les autres, reliée dans la Bibliothèque de la Pléiade, ou vivant dans le « Musée Imaginaire » : mais c'est le triomphe que nul n'a voulu.

Avec le Surréalisme, la poésie a tenté un dernier effort vers le triomphe magique. Elle sait maintenant qu'elle n'est pas une magie, ou du moins qu'elle est « une magie sans espoir ». Déçue dans ses ambitions, elle ne parvient pourtant pas à les oublier, c'est-à-dire à retrouver l'usage innocent de son langage et de son monde. D'avoir été liées à l'espoir magique et d'être maintenant coupées de lui, les grandes images du lyrisme, l'accord de l'homme et de la terre, la sacralisation de l'univers par la parole semblent tout à coup choses vaines, sans emploi. L'échec de l'ambition magique a empoisonné les sources du lyrisme, et celles de la rhétorique. Comment accepter une métaphore qui ne soit qu'un jeu, un style qui ne soit qu'une écriture? Comment accepter de dire *fleur* sans *avoir* la fleur, ou de ne danser qu'en imagination sur les cordes tendues d'étoile à étoile? Ce qui caractérise la plus récente poésie, c'est une suspicion à l'égard du langage qui fait apparaître comme artificiels et dépassés tous ceux qui prolongent encore la tradition stylistique, — et une suspicion à l'égard de l'expérience lyrique qui désigne tous ceux qui s'obstinent à s'appuyer sur elle comme les charlatans d'une magie démasquée ou comme de naïfs attardés. Nous admirons Perse, Éluard ou Supervielle : mais ils nous semblent moins significatifs et, pour ainsi dire, moins vraisemblables que les représentants de la poésie anti-rhétorique et anti-lyrique qui s'affirme de plus en plus. Que peut être notre poésie, en effet, si, d'une part, elle tire la conséquence de ses ambitions perdues et si, d'autre part, elle demeure fidèle à l'esprit qui les gouvernait — c'est-à-dire à la volonté d'efficacité

et d'authenticité, au refus d'être jeu d'écriture? Une forme modeste de la magie, un exorcisme privé, comme chez Michaux, destiné à le guérir, lui, Michaux, au moment même, et non pas à changer la vie : magie hygiénique et non plus magie métaphysique. Ou bien encore, la poésie tentera de capter directement cette vie qu'elle ne peut transformer : elle deviendra anecdote, montage cinématographique d'images, brève étincelle au choc de la vie, fait divers, parole, objet. C'est la poésie d'un Prévert, d'un Ponge, d'un Guillevic...

Reste encore, reste surtout peut-être, la possibilité de l'*Humour*. Dans l'une des anticipations les plus impressionnantes de son *Esthétique*, Hegel prévoit que la dernière forme de l'art romantique, l'ultime geste de l'art avant de disparaître, sera l'humour. C'est le moment où, toutes les possibilités de fond et de forme étant épuisées, il ne reste plus rien que l'affirmation même de la personnalité de l'artiste dans sa dernière manifestation, alors qu'il n'est plus relié à lui-même que par la négation, le refus qu'il oppose à tout le reste. Bien plus qu'à l'œuvre de Jean-Paul, que Hegel prend pour exemple, on voit combien cette conception s'applique à Jarry, à Lautréamont, à Roussel, à Péret, à Queneau, à Michaux...

Quant au Roman, le siècle dernier l'a vu aller de conquête en conquête. A une sorte de fiction logique des sentiments a succédé l'expérience psychologique; aux deux dimensions du récit, les trois dimensions du roman; à la répétition des types, l'inépuisable variété des individus; à la monotonie des modèles, les surprises du génie avec lequel certains ont brassé le monde dans une matière originale; à la reprise des « grands sujets », les possibilités sans fin de la fiction. Cependant, un tel foisonnement, et une telle rapidité de métamorphoses, ne vont pas sans indiquer quelque malaise — quelque incertitude quant à la définition elle-même. Il semble que chaque genre soit frappé d'inhibition devant sa propre nature, qu'il puisse être n'importe quoi, sauf ce qu'il est vraiment. De même que la poésie rejette le lyrisme, le roman rejette (je ne dis pas : le romanesque — car il peut passer du romanesque au tragique sans s'abandonner) mais la construction de ces schémas imaginaires qui sont sa propre nature. Le roman veut être n'importe quoi, sauf lui-même, c'est-à-dire une forme particulière de la

stylisation littéraire. Il veut être œuvre engagée, manifeste politique; ou bien message éthique, traité métaphysique, description objective de la situation de l'homme; ou bien encore essai, sillage d'une légende personnelle, documentaire, reportage, photographie d'actualités.

Le roman actuel ne manque pas d'objets, mais sa faiblesse est de ne se justifier que par eux : que lui restera-t-il, s'il lui arrive de les perdre, puisqu'il semble bien décidé à ne pas se retrouver? Se soumettant à ses objets, au lieu de les soumettre à lui, traité par eux plus qu'il ne les traite, il court le risque de la dissolution dans la mesure où il vit sur une imposture : il peut toujours apparaître comme l'*ersatz* d'une technique mieux adaptée. Pourquoi le roman-reportage, puisqu'il y a le reportage — et le cinéma? Pourquoi le roman-métaphysique, puisqu'il y a la Métaphysique? Et pourquoi le roman-confession héroïque ou clandestine, puisque la vie a bien d'autres moyens de laisser après soi sa légende ou son aveu?

« Céder l'initiative aux mots », disait Mallarmé. Nous dirions plutôt : « Céder l'initiative aux choses. » Le romancier s'efface, se retire en tant que romancier (je ne dis pas : en tant qu'individu) de son œuvre, afin que ce vide appelle l'*objet*, qu'il soit celui des actualités de Dos Passos ou du monologue intérieur de Faulkner. Qu'il soit celui du roman, de l'essai ou de la poésie, le style actuel est lancé dans une entreprise singulière : style de la pensée, style de l'objet ou style de la parole même, il veut être, en tout cas, un *style sans style*. Le moment semble venu où l'objet va se libérer du langage, où l'écriture va être assassinée par la parole.

★

Il va de soi que toutes les œuvres modernes ne sont pas également représentatives de cette métamorphose : mais il en est peu qui n'en participent à quelque degré.

Et il va de soi que celles qui en participent le plus sont en général les plus importantes et les plus hautes. Et que la littérature de ce temps est éclatante — que nous relisons plus volontiers les *Délires* que les *Stances à du Perrier*, plus volontiers *Ulysse* que *Gil Blas*. Nous touchons là à une *aporie* de

l'esthétique générale : les œuvres valent par leur intégration à une métamorphose et, en même temps, par leur participation à une pérennité, à la nature fondamentale de l'art et des *genres*. Et à une *aporie* de l'esthétique contemporaine : cet effort pour transgresser les limites de l'art, à la fois nous fascine et nous inquiète. La *Saison en Enfer* est un incomparable poème. Et il l'est dans la mesure où il a voulu être plus que littérature. Mais aussi dans la mesure où il est ce qu'il n'a pas voulu être : littérature.

Quant au roman, il est clair que, de Balzac à Proust, à Joyce et à Kafka, il a donné en un siècle ses chefs-d'œuvre. Mais s'il est vrai que ces grands modèles furent grands moins par la vérité qu'ils ont cherchée que par la marque souveraine qui, à jamais, la défigure, il reste qu'ils se sont définis par la recherche de cette vérité plus que par la conscience de cette empreinte. Et qu'ils ont accrédité ainsi une notion de la littérature qui n'est pas sans danger quand le génie n'est plus là.

Il est toujours légitime d'analyser, mais avec le jugement, le ridicule commence vite. Regretter que notre littérature soit ce qu'elle est n'a pas grand sens : l'art qui se fait a toujours raison contre l'art qui ne se fait pas.

Et si le ridicule commence avec le jugement, la prophétie le porte à son comble. Nous n'avons pas à dire ce que sera la littérature de demain, encore moins ce qu'elle devrait être : le dire, comme Bergson l'a déclaré un jour, ce serait la faire, ce serait l'*être* déjà.

Mais s'il est vain de protester contre les œuvres, il n'est pas vain de protester contre les esthétiques — il n'est pas vain d'amener à la conscience une contradiction, une méprise devant laquelle, certes, le génie n'est pas démuni, dont il peut même se servir, comme de tout, mais qui n'en représente pas moins une crise, un danger pour la littérature. Il n'est pas sans conséquence que certaines esthétiques s'acharnent à nous présenter comme santé ce qui est tout de même maladie, à nous présenter comme légalité ce qui est aliénation. Par exemple, il n'est pas sans conséquence que Sartre à la question : *Qu'est-ce que la Littérature*? réponde, comme Thierry Maulnier l'a bien vu, en nommant Littérature ce qui n'est pas Littérature, et en dénonçant comme trahison de la Littérature ce qui en est la fidélité.

Sartre romancier est le plus souvent préservé des erreurs de son esthétique par son incontestable tempérament. Mais chacun n'a pas sa chance, et il faut même dire que l'intention métaphysique et morale, chez Sartre, affaiblit parfois dangereusement le côté authentique de l'œuvre : le monde obsessionnel. La valeur d'une œuvre ne dépend pas de ses intentions, de ses visées, de sa vérité théorique, morale ou pratique, mais de l'efficacité de sa stylisation. On a honte de le rappeler, mais il semble que ce soit nécessaire. Sartre dit qu'il ne peut pas y avoir de grands livres « réactionnaires ». Comment! La *chute de Paris*, serait-ce un plus grand livre que les *Pléiades*? Gorki serait-il plus grand que Balzac? Quand l'artiste est en possession de ce qu'il croit être la *vérité*, il lui arrive d'en être gêné plus que soutenu. Les conversions religieuses, morales, politiques, sont, en général, difficiles à supporter. Peut-être est-ce tout ce que Gide a voulu dire en parlant de ces bons sentiments qui font la mauvaise littérature...

Mais l'exigence humaine à laquelle depuis des siècles a répondu la technique spécifique nommée Littérature, peut-elle disparaître? Nous ne le pensons pas. On a cru et l'on croit encore que l'Histoire impose à l'homme de rejeter successivement les formes de l'esprit, après usure, pour en revêtir de nouvelles : il est plus juste de dire qu'à la puissance de métamorphose de l'Histoire, l'homme répond par le maintien et l'exercice des structures fondamentales de son esprit. Malgré des prédictions illustres, ni la Religion, ni la Philosophie — ni l'Art n'ont encore disparu.

La Littérature vit de se transformer, et Hugo a raison de dire que le drame moderne *doit* être moderne, Baudelaire que l'œuvre romantique doit être aussi romantique que possible. Mais si la Littérature vit de se transformer, c'est toujours elle qui se transforme : *ses métamorphoses sont les métamorphoses d'un style*. Si la Littérature rejette certaines lois constitutives, elle ne se transforme pas : elle se renonce.

L'ambition de l'absolu est la forme moderne de ce péril de dissolution. Voulant être plus qu'elle-même, ne pouvant pas atteindre ce *plus* et ne daignant pas revenir au *moins* qu'elle a quitté, la Littérature n'a plus qu'à choisir entre l'ironie, l'aliénation ou le silence. Comme partout, la réponse au pluralisme

doit être l'acceptation du pluralisme, la conscience que chaque partie est elle-même, rien qu'elle-même — et non pas le Totalitarisme, la volonté de faire de la partie le Tout.

Affirmer que la Littérature est style, ce n'est pas la réduire à la technique de l'expression, à l'enveloppe sèche et brillante à laquelle le Classicisme, le Parnasse, le Néoclassicisme de nos jours font correspondre un contenu indifférent — et que l'esthétique de l'abstraction érige en unique contenu. J'entends par style le monde spécifique de la création dans son ensemble, tout ce qui est dans l'œuvre et qui n'existe pas sous cette forme en dehors de l'œuvre, le rapport indissoluble et spécifique qui s'établit entre la Forme et les Significations. Style autant que l'écriture elle-même, le schématisme intérieur qui gouverne l'œuvre : le style de Balzac, c'est sa vision autant que sa phrase, le style de Hugo, sa mythologie et son clair obscur autant que ses antithèses et sa versification. Est style, tout ce que l'artiste apporte au monde.

Affirmer que la Littérature est style, c'est encore moins lui proposer comme avenir quelque dérisoire restauration classique. L'avenir de la poésie n'est pas dans la versification, l'alexandrin ou la rime (fût-ce celle de 1940) — non plus que celui de la prose dans la période de Bossuet ou la métaphore de Chateaubriand. Il ne peut y avoir de Littérature sans style, mais il y a plus d'un style. Écrire est un impératif imprécis qu'il appartient à l'écrivain de préciser. Mais écrire est toujours autre chose qu'exprimer, que céder à l'invasion des pensées, des objets ou des images : c'est les tenir à distance. Écrire est toujours autre chose que parler : c'est retarder sa parole et s'attarder sur sa parole. Toujours autre chose que coïncider avec le monde : imposer l'homme au monde par un geste où son pouvoir se reconnaît. L'écrivain est libre d'appeler littérature (roman, poésie) tout ce qui sort de ses mains, et il n'y a pas de limites à la liberté des métamorphoses. A cela près, cependant, qu'il n'y a Littérature, qu'il n'y a Art que dans la mesure où il y a prise de possession d'une expérience par un style de l'expression, soumission du monde à un geste souverain qui ne s'appelle pas toujours joie ou beauté, qui peut s'appeler aussi tragédie ou discordance, mais qui s'appelle toujours victoire et maîtrise.

GAETAN PICON.

FAUST AU VILLAGE

— Tu es de campo?

— Oui.

— Tu es malade?

— Oui.

— Qu'est-ce que tu as?

— Il m'arrive une drôle d'histoire. Assieds-toi un peu là. Tu connais la route d'Albaron?

— Oui.

— L'an dernier je passais là avec le camion. C'était la nuit. Il faisait mauvais. En plein dans les gorges, je vois un type dans mes phares. Il était collé contre le tronc d'un peuplier. Il me fait signe; je m'arrête. Il me dit : « Vous ne pourriez pas me porter jusqu'à la gare de Lus? » Je dis : « Pourquoi pas? Montez. » Je dis : « Vous avez de la chance. A cette heure-ci, en cette saison, sur cette route il ne passe jamais personne. » Il me dit : « Sauf vous. » « Évidemment, je dis, mais c'est un hasard. Mon travail me mène surtout ailleurs. Pour venir ici, il faut vraiment avoir quelque chose à y faire. » Et on s'envoie toutes les gorges. La route était couverte d'eau. On monte, on passe Clostre. Le vent nous prend. Sous bois j'avais peur des arbres. Souvent il en tombe. Et ils balançaient. Enfin, on s'en sort. On prend les lacets du col, on passe, on descend sur Lus. Je le mène à la gare. Il me dit : « Merci et au revoir. »

La semaine d'après je reste par ici. Je fais quelques

petits transports pour Peyrot, je vais à Prébois, je vais à Mons, je reste dans les environs. Il faisait beau. Guilloux me dit : « Tu ne me ferais pas un voyage de charpente? » Je lui dis : « Diable! » Il me dit : « C'est pour Saint-Vable. — Pourquoi pas? — Quand? — Jeudi. — Bon. — Tu connais comment on va à Saint-Vable?

— On passe par Valancy, la montagne de Hardel, tu descends sur Revel et après je crois que c'est par Lavien, le flanc du Bonnet de Calvin et des forêts par là-bas derrière. C'est pas ça?

— Si. »

Me voilà parti. Je mets cinq heures mais j'arrive. Ils me disent : « Méfie-toi au retour. Tu es à vide. Ne va pas trop vite. Les virages de la forêt sont assez salauds mais ceux du Bonnet de Calvin, alors ils sont vaches : tous à contre-main. » Tu parles! Le premier intéressé c'est moi et j'avais déjà vu ça à la montée. Aucune envie de me casser la gueule. Et je m'envoie à la papa. Il faisait mauvais. De petites choses laides. Froid d abord et de la pluie dure. Naturellement, la nuit, et pour comble : brouillard. Avec les phares, à peine si j'y voyais à dix mètres. J'allais au pas. En forêt ça se corse. Le brouillard aveuglait avant d'aborder les virages. Je freine et je me frotte les yeux. J'entends ma portière qui s'ouvre; j'envoie la main pour la retenir. C'était un bonhomme. Le même! Exactement le même! Il monte, il s'assoit à côté de moi, il tire la portière. Il me dit : « Merci, vous êtes gentil. » Je dis : « Vous avez de la chance, je me suis arrêté par hasard. » — Je vous ai fait signe. — Je me suis arrêté parce que j'ai été ébloui. — Vous voulez me porter jusqu'à la gare de Lus? — C'est que cette fois ce n'est pas précisément la route. A chaque tour de roue nous nous en éloignons. » Il dit : « Tant pis. Vous ne passez pas à côté d'une autre gare? » Si, mais d'abord ça n'est qu'une halte et de toute façon nous y arriverons vers les dix heures. A cette heure-là il n'y a plus de trains. Il me dit : « Déposez-moi toujours là, on verra. » On fait

un vilain voyage. En bas de Lavien, impossible de se rendre compte si on est dans les prés ou sur la route. Mais le bouquet c'est la montagne de Hardel où on navigue avec du coton jusque sous l'essuie-glace. J'en avais plein les bras. Le bonhomme faisait « tsss » entre ses dents d'un air dégoûté. Quand je lui avais parlé de halte, je pensais à la halte du Monétier où on passe après Valancy quand on rejoint la grand-route. J'avais dit dix heures, il en était plus de onze quand on déboucha sur la nationale et je lui dis : « Alors, vous, vous êtes verni. Regardez ce que c'est, ça. » — Quoi? — Un train tout éclairé en gare de Monetier! Je pousse sur le champignon. Il me dit : « Doucement les basses, la route est mouillée, ça dérape. » Je dis : « Ça serait couillon de le manquer. » — Ça serait beaucoup plus couillon de se casser la figure. Il a raison. N'empêche qu'à mon avis c'était une occasion unique et il ne fallait pas râter ça. Je le quitte pile devant la baraque, devant un beau train tout neuf. Il me dit : « Merci bien. Au revoir! »

Je pense à lui jusqu'à la maison. Je dors. Je pense à lui en me réveillant. Je me dis : « Voyons, voyons, ça n'a pas l'air de coller, tout ça! Est-ce qu'il n'avait pas sa veste à carreaux comme la première fois? Si. Et, est-ce qu'elle était mouillée? Non. La première fois non plus, d'ailleurs. Bizarre. Ce n'est pas le tronc du peuplier qui pouvait beaucoup l'abriter. Il ne donnait pas l'impression d'être mouillé. En gare de Lus il est descendu, il s'est mis sous la véranda éclairée. Ça avait l'air d'être une belle veste, pas mouillée du tout. Pourtant, il en tombait à seaux. Il n'y a qu'une chose dont je suis certain : ses pantalons. Très jolis. Neufs. Comme quand on te les déplie la première fois. Je fais chauffer mon café. Je me dis : « C'est un type de quel âge? » Là alors, aucune idée. J'ai beau essayer de me souvenir. Je ne vois pas. La Ticassoune vient vers deux heures. Je lui dis : « Qu'est-ce que tu veux? » Elle me dit : « Alors quoi? Ça n'est pas le jour? » — Quel jour? — Celui du raccommodage. — Ah! bon. Je lui donne mes

bleus. Elle s'installe sur le pas de la porte. Il faisait beau. Vers les quatre heures elle me dit : « Qu'est-ce que tu as? Tu n'as pas fini de tourner? »

Je vais au garage, je mets en marche et je sors avec le camion. Je vais au Monetier. Je dis à Philibert :

— Qu'est-ce que tu fais de beau?

Il me dit : « Rien. »

Je dis : « Le train de cette nuit, qu'est-ce que c'était?

— L'express.

— Feu de Dieu! Et qu'est-ce qu'il foutait là depuis six heures du soir? »

Il me dit : « J'en sais rien. J'ai eu un coup de téléphone. » On m'a dit : « Gardez le 4311 jusqu'à ce qu'on vous dise que la voie est libre. » Je l'ai gardé. Mais qu'est-ce qui se passait, je ne sais pas. Consigne consigne. A neuf heures du soir j'ai téléphoné à Saint-Martin qui m'a dit : « Tu l'as ton 4311? Oui? Eh! bien, garde-le. Il n'y a rien de changé. Qu'est-ce qu'il y a de cassé? On n'en sait rien. Les ordres viennent de plus haut. »

— Tu l'as gardé combien de temps?

— Jusqu'à onze heures vingt-huit.

Ça correspondait à peu près avec le moment où j'avais déposé le bonhomme. Philibert se souvenait de l'avoir vu monter dans un compartiment de première. Il croyait d'ailleurs que c'était un monsieur qui était descendu pour prendre l'air. — Sans quoi, dit-il, je lui aurais demandé son billet car ici il n'en a pas pris. C'est au moment même où mon type montait sur le marchepied du wagon que le téléphone a sonné et que la gare de Saint-Martin a dit : « Lâche ton 4311, la voie est libre jusqu'à Grenoble. »

Bon. Je rentre. Je mange ma soupe. Je fume une pipe. Je me dis : « Essaye un peu de te rappeler sa binette. » Mais, je ne suis pas physionomiste. Tout ce que je vois c'est : grand et maigre. Quand il est sorti de derrière son tronc de peuplier, la première fois il ne m'a pas arrêté en bougeant sa main. Il a mis carrément son bras en travers de

ma route. C'est un Monsieur qui en a; et de fameuses. A première vue, c'est sûr.

Passe peut-être un mois. Je ne fais que de petites bricoles, la navette pour le lait jusqu'à Mens aller-retour, et des chargements de tuiles, de la gare de Saint-Maurice à Prébois, pour la coopérative. Un temps superbe.

Un samedi, Pradalier me dit :

— Est-ce que tu ne me ferais pas un voyage?

Je dis : « Diable si! Où donc? »

— A la Favière.

— Si c'est pas trop lourd pourquoi pas?

— Cinq tonnes.

— De quoi?

— Bois de charpente.

Je lui dis :

— C'est pas un travail d'enfant, ça, hé! Tu connais le chemin. Si tes bois sont trop longs, comment je fais pour tourner dans tous ces virages?

Il me dit :

— Passe par Albaron. Ça tourne moins sec et ça ne monte pas plus.

Je dis :

— Et quand est-ce qu'on fait ça?

— Mardi, ça t'irait?

— D'accord.

Le lundi soir je vais me rendre compte.

Pradalier me dit : « Autant pour les crosses, je suis pas tout à fait prêt. »

— Tu le seras quand?

— Impossible de te le dire.

Je me remets à mon lait et à mes tuiles. Il faisait beau. Là-dessus j'ai l'occasion de faire un petit voyage pépère à la Cluse. Je ne voulais pas manquer de parole à Pradalier. Je lui dis :

— Est-ce que tu as fixé?

Il me répond : « Je ne peux rien te dire. Tout ce que je sais, c'est que ce n'est pas le moment. »

Et je fais mon voyage à la Cluse. De retour, je me remets au lait et aux tuiles. Et Pradalier je n'y pense plus. Un soir à dix, onze heures je dormais; un bruit à ma porte. Qu'est-ce que c'est? C'est Pradalier qui dit : « Ouvre. »

— Eh bien! je dis : entre. Qu'est-ce qu'il y a de cassé? Il me dit : « Rien, au contraire. Il faut que tu y ailles demain. »

Je dis : « Tu as le feu au cul? » Il me répond : « Oui, et tu devrais venir nous mener le camion. On ferait le chargement cette nuit, tu pourrais partir demain à la première heure. »

Je lui dis : « Alors, toi, tu as de drôles de combines. » Je dormais comme un plomb. Je me lève. Je n'avais pas encore mis mes souliers que mon Pradalier rapplique comme un dératé, et encore autant pour les crosses! Alors, là je lui dis : « Tu vas fort! »

Il me répond : « Qu'est-ce que tu veux? Ce n'est pas ma faute, je t'assure. Je te paierai ton dérangement, mais il faut attendre, ce n'est pas le moment. »

Je dis : « Il n'est pas question de dérangement, tu ne m'as pas dérangé. A peine si j'ai eu le temps d'enfiler mes pantalons, ça va mais, la prochaine fois, que ce soit la bonne. »

Il me le promet. En effet, début septembre il m'appelle.

— Pas de blagues?

— Non non, cette fois c'est sûr. Allons-y.

Je passe donc par Albaron et je monte. Il fai ait mauvais. J'arrive. On décharge ma camelote. Je dis :

— Grouillez-vous, les gars. Il s'en faut que je sois chez moi et j'ai pas envie de coucher à la belle étoile!

En fait d'étoiles, qu'est-ce qu'il tombait! Ça pétait du côté de l'Archat, des tonnerres secs et de ces giclées qui t'en foutaient plein la vue. Je me renfourne dans ma cabine et, vas-y Popaul, je te fais cette descente en valse, mon

ami! Je traverse Albaron : ils fermaient les bistrots. En avant dans les gorges, plein tube. J'ai de bons phares, pas de brouillard, rien du tout. Rien que de la pluie, mais alors, en nappe. Je me disais : « Est-ce que tu roules dans le torrent ou sur la route? Et vas-y!

Je ne pensais pas du tout à l'homme quand... je l'ai vu. Sous son peuplier. Le même. Il m'a fait signe. Je me suis arrêté. J'étais soufflé!

Il dit : « Bonsoir! » Je dis : « Bonsoir! » Il s'assoit près de moi. Je sens tout de suite l'odeur de sa veste sèche. Je remarque aussi — ce que je n'avais pas remarqué les fois d'avant — il est tête nue. Il n'a pas le moindre bagage. Et il sent, je te le répète, le sec parfait.

Je repars, traverse Clostre, la forêt, le col, la pente, passe aux Lucettes, embranchement de la nationale, je prends à droite, gare de Lus, pile devant la véranda. Je m'arrête. Il descend. Il me dit : « Merci beaucoup et, au revoir! »

Je mets un temps enfin pour revenir ici, mais vide. Je ne me souviens même pas si le passage à niveau était ouvert ou fermé. Je me suis trouvé arrêté le nez sous la porte de mon garage. J'ai garé, rentré chez moi, déshabillé, couché, dormi.

Le lendemain je me réveille. Je dis : « Feu de Dieu! » Il s'agit de voir clair : deux fois au même endroit; sous le même peuplier! Arrive Charras. Je lui dis : « Non, aujourd'hui je suis fatigué. Va voir le fils Raynaud, il pourra sûrement t'arranger avec sa camionnette. Moi, barca! »

Il faut en avoir le cœur net. Il fait un temps superbe. Je calcule mon coup. Je pars en plein soleil. Je passe aux Lucettes. Je monte. Le col. La forêt, Clostre, les gorges. Le peuplier. Reconnaissable entre mille. Pas moyen de me tromper : l'endroit est photographié. Qu'est-ce qu'il a d'extraordinaire ce peuplier? Rien. Je me rends compte, en tout cas, qu'il est incapable d'abriter quelqu'un de la pluie. Comme tous les peupliers mais, en plus, parce qu'il n'est ni touffu, ni gaillard, mais au contraire sur le point

de mourir, plus qu'à moitié sec, blanc et noir, presque carbonisé. Une idée me trotte. J'ai planqué mon camion sur le côté de la route. Je suis libre comme l'air. Qui est-ce qui est le plus près d'ici, Clostre ou Albaron? Je vais voir. Je remonte la route sur cent mètres et voilà la borne : Clostre, seize kilomètres; Albaron, dix-huit. Bon. Voilà un point d'éclairci. Il ne vient ni d'Albaron, ni de Clostre. Il faut bien pourtant qu'il vienne de quelque part pour être ici? Je retourne au peuplier. Là, il y a encore quelque chose de très clair. La route et le torrent sont côte à côte. De l'autre côté du torrent, le rocher à pic a une cinquantaine de mètres de haut. De ce côté-ci de la route, idem. Albaron est en bas, à un bout des gorges, Clostre là-haut à l'autre bout. Entre les deux, trente-quatre kilomètres de couloir, exactement comme il est ici. D'où est-ce qu'il tombe, ce type-là? Et là-haut, au-dessus des rochers, qu'est-ce que c'est? Encore faudrait-il qu'on ait un truc pour en descendre. Et pour y monter.

A cinq ou six mètres à gauche du peuplier, il y a une faille. Un torrent en descend qui, avec la pluie d'hier, aujourd'hui fait encore de l'esbrouffe. Est-ce que le type descendrait aussi par là? Mais venant d'où? Cette faille est extrêmement sombre en rochers rouges dans lesquels l'eau a creusé des gours qui doivent être profonds. La faille a à peine un mètre de large et tout embroussaillée. Je ne me pose plus de questions pour savoir comment ce type-là fait pour avoir des pantalons impeccables, une veste sèche, des cheveux secs, en plein orage; s'il descend par là (et même s'il ne descend pas par là; d'autant que je me souviens tout d'un coup qu'il a aussi les souliers propres, cirés, reluisants, même vernis.)

C'est midi. Je casse la croûte. Il fait très beau. Le soleil tombe d'aplomb dans les gorges. Je me dis : « Tu cherches des poux sur une tête de marbre. Il doit y avoir à tout ça une explication très simple. Est-ce qu'on est au vingtième siècle oui ou non? Regarde un peu cette faille. »

L'eau a diminué. Ça n'est toujours pas très engageant, malgré tout. A la guerre comme à la guerre, j'y vais. C'est plein de ronces. Ça pue : question de mousses qui pourrissent, sont épaisses, jutent, m'en foutent d'une espèce de glaise plein les doigts car je suis obligé de me glisser à quatre pattes. En tout cas, au sujet des pantalons et même de la veste, impossible de les garder neufs. Ça, ça ne fait aucun doute et, par-dessus le marché, il semble bien que jamais personne n'ait passé par là avant moi. Je m'élève de sept à huit mètres comme ça en escaladant les cascades et en contournant des gours qui, comme je le pensais, ont deux à trois mètres de profondeur bien qu'à peine grands comme des cuviers, et, je vois encore assez loin mais clair le débouché de la faille sur le haut du rocher. J'en ai tant fait, qu'allons-y.

J'y arrive. Il m'a fallu plus d'une demi-heure. Et, là-dessus c'est un plateau. Mon premier geste c'est de tirer ma montre. A la lumière, on dirait cinq à six heures de l'après-midi. Il n'est que deux heures. Des buis et des genévriers. Perte de vue jusqu'à des montagnes au fond que je reconnais : Archiane, les Monts de Pradets, Javaux et les hauts de Frou. Rien : ni maison, ni cabane, au contraire. Et c'est frappant! Je fais quelques pas. Devant la pointe de mes souliers part une avenue. De chaque côté : des buis, des genévriers. Par terre, quatre doigts d'épaisseur de petites bruyères. Je marche là-dessus sans un bruit. Je fais une centaine de pas, une autre avenue part sur ma gauche, une autre sur ma droite, celle que je suivais se sépare en deux que je vois encore devant moi se séparer en cinq ou six de chaque côté. J'avance. Je ne vais pas vite. Je regarde bien autour de moi : des buis, des genévriers, des avenues de bruyères, un parc de château autour de rien. De quelque côté que je me tourne, ces avenues partent : c'est tout. Tout est vert sombre.

Je redescends. Je rentre. Je fais ma soupe. Je me couche. Je n'avais aucune idée. Le lendemain, je m'envoie Saint-

Vable. Temps superbe. Je fais attention à tout. Je demande même à Lucien comment il est. Inconnu au bataillon. Je pars dans la montagne. Difficile de savoir à quel endroit je l'ai chargé. Et tout d'un coup, il n'y a pas de doute : c'est là. De chaque côté de la route, sur des bruyères de quatre doigts d'épaisseur il y a des avenues de buis et de genévriers qui vont au diable. C'est vert sombre.

Vu.

Je rentre. Pendant deux jours je fais mon jardin. je vais voir Charras. Je lui dis : « Qu'est-ce que tu voulais mercredi dernier? Est-ce que le fils Reynaud t'a arrangé? »

Il me dit : « Non, et même ça m'ennuie.

— Il s'agit de quoi?

— Ma fille est nommée institutrice à Vallier. On est allé voir. C'est au tonnerre de Dieu. Jamais la petite pourra rester seule dans un trou pareil. Alors, sa sœur va avec elle, au début. Et puis, on va s'occuper de la faire changer de poste. Mais, pour le moment il faut y aller. Il faut qu'elles portent au moins deux lits, enfin une table, trois casseroles, une commode, des malles et des valises. C'est pas un chargement pour toi, je le sais. Le fils Raynaud m'a dit : « Moi, vous savez, j'ai de mauvais pneus pour aller là-haut dedans ». Enfin, j'ai compris que ça ne lui disait rien. Je ne t'en parlais plus parce que c'est un peu ridicule de prendre un camion comme le tien pour porter trois fois rien. Je lui dis : « Écoute, je suis un peu patraque; ton truc, c'est un petit truc, si tu veux je te le fais. Tes filles sont déjà là-haut? » — Non, elles monteraient avec toi s'il y a de la place dans ta cabine.

Et nous nous mettons d'accord pour le vingt-huit septembre. En le quittant, je pense tout d'un coup que le vingt-huit est un dimanche. « Tu n'y as pas fait attention, lui non plus. » J'étais là pour le rappeler, puis je me dis : « Laisse, si ça ne fait pas son affaire il te le dira. Toi, que ce soit dimanche ou lundi, ça n'a pas d'importance ».

Charras ne dit rien et nous partons le dimanche. Il

faisait mauvais. Obligé de bâcher et on se fourre, les deux filles et moi, dans la cabine. Le voyage va bien; on ne s'en faisait pas tous les trois. Vallier, c'est pas plus mal qu'autre chose : c'est un peu haut, un peu triste, mais les gens sont très serviables. Ils nous aident à décharger le matériel, à le rentrer à l'école et ils font beaucoup de bonnes manières à leur nouvelle institutrice. Bref, ils nous font manger la soupe : une potée au lard. Et on sort des bouteilles. La nuit tombe. Le temps était de plus en plus mauvais. Ils me disent : « Restez ici, demain il fera jour. » J'accepte. On sort d'autres bouteilles. Et en avant! Entendu que je dois coucher chez un nommé Firmin, mais mon camion est dehors et il se mouille. Je dis : « Vous n'avez pas une grange, un hangar où je pourrais le garer? Il y a un type qui me dit : « Si, viens! » Il allume un fanal et on y va. Je dis : « C'est loin? » — Non, c'est à cinquante mètres. Je monte dans la cabine. Voyons voir si ça va partir. Je me disais : « Avec ce qui lui est tombé dessus, qu'est-ce qu'il y aurait d'étonnant que les bougies soient noyées? Pas du tout : ça part, ça ronfle même. Le type au fanal me dit : « Je passe devant, je vais te montrer. » Je ne sais pas ce qui me prend. Peut-être ce moteur qui ronflait, je t'assure, d'une façon épatante. Je me mets à la portière et je l'appelle. Il rappli-que. Je dis :

— Écoute, j'ai changé d'idée. Je file.

— Où donc?

— Je rentre.

Il dit : « Ne fais pas une chose comme ça. Regarde ce qui tombe.

— Si, si, je rentre. »

Il me fait tout entrevoir. Rien à faire. Je dis :

— Remercie tout le monde. Excuse-moi, je suis comme ça, moi. Je me fais du mauvais sang, tu sais, il faut que je rentre.

Je recule, je braque, je tourne, et, bon vent...

Franchement, un tour de couillon! Une heure après,

recta, je trouve mon bonhomme. Je vois d'abord, dans mes phares, une sorte d'avenue qui prend au bord de ma route genévriers, buis et un petit morceau de tapis de bruyère, tout ça très propre sous la pluie. Vert sombre. Mon bonhomme est là. Il me fait signe. Et je ne m'arrête pas! Enfin, pas tout de suite; je fais peut-être encore vingt mètres. Il arrive. Il dit : « Bonsoir! Vos freins ne vont pas ce soir? » Je dis : « Non, ils ont besoin d'être un peu serrés. » Il s'assoit à côté de moi. Il est toujours sec comme un pendu. Tu vois Vallier? Ce n'est pas précisément la direction de la gare de Lus. Il y a cependant un coin par lequel on peut y aller. Je dis on peut. Tu vois l'embranchement pour Saint-Julien. Là, dans la croisée, il y a un chemin. Pour venir ici tu te détournes de trente kilomètres. J'ai pris ce chemin. Et on a tourné dans des bois et des bois, jusqu'à la gare de Lus.

« Les filles demandent pourquoi tu es parti comme ça l'autre soir, me dit Charras quelques jours après. Et aussi si tu es bien rentré. »

Après ça, je fais deux ou trois voyages là autour pour les uns et les autres. Je me dis : « Minute. Regarde venir. Il doit bien y avoir moyen. Comme ça un mois, un mois et demi. La neige commence à se mettre partout. Il n'y a plus rien à faire en dehors des routes nationales. Arrive Picilet d'Avers. Il a quelque chose de drôle à me demander. Tout de suite ça me fait mauvais effet. Il veut que j'aille chercher un taureau à Montmeyan. » Je lui dis : « Tu as vu le temps qu'il fait? » Il me répond que c'est tout le long sur la grand-route bien libre, que si j'ai peur de ça alors... Je n'ai pas peur de ça mais, où on le mettra son taureau? Ce n'est pas des mètres cubes de bois. Il me dit : « J'ai sa boîte, on le rentre dedans. Tu n'as plus qu'à charrier la boîte. C'est facile. » Je lui réponds que, pour lui, tout est facile, mais que pour moi ça n'est pas pareil. Et que son taureau ça ne presse pas. Et il me raconte que c'est une bête primée; enfin, ce taureau il me le fait plus beau que le pape. Mais

je tiens bon et je lui dis que ses vaches peuvent encore se passer de pape pendant quelque temps. Il me dit : « C'est pas seulement mes vaches, c'est toutes les vaches. » — Eh bien! toutes les vaches se passeront de pape jusqu'à ce qu'il fasse beau.

Il part. Il n'est pas content. Je me dis : « C'est vrai, ça, on ne peut quand même pas faire passer les vaches avant les chrétiens! » Va te faire foutre qu'à partir de ce moment-là le temps se lève. Ciel clair, soleil, un peu de bise. Il gèle ferme. Je monte jusqu'à la route : elle est sèche et solide comme en été. Je me dis : « Tu as l'air d'un âne. Avec une route comme ça, qu'est-ce que c'est d'aller à Montmeyan? » Je redescends. En redescendant je me dis : « Non, tu auras l'air de ce que tu auras l'air mais tu n'y vas pas. C'est encore un coup dans le genre de ce qui s'est passé pour Pradalier et pour Charras. Ça te lanterne jusqu'au moment précis où tu tombes pile sur le bonhomme. Tiens-toi à ton idée. N'empêche qu'à midi, dans les endroits à l'abri, on dirait l'été. » Je fume ma pipe sur le banc devant ma porte. Je me dis : « Montmeyan, c'est quand même pas le désert. C'est tout le long dans des villages et des champs; ça ne monte pas; il n'y a pas de forêt; on passe à Clelles, on passe à Mens, on passe à Landres qui ne sont plus des villages, presque de petites villes. Et je me redis : non, non et non. Même, j'entreprends quelque chose d'autre tout de suite. Le soir je me répète : « Tu as l'air d'un âne. » Je me redis : « Tant pis. Non. » Je me couche. Je me réveille en pleine nuit. Je me lève. Je ne sais pas pourquoi. Je vais à la fenêtre. Des étoiles, plein. J'ouvre le tiroir de la commode et je prends mon revolver. Mais je me dis : « Et ça te servirait à quoi? Est-ce que ce type-là t'a fait quelque chose? Absolument rien. Il s'assoit à côté de toi et tu le mènes à la gare de Lus, un point c'est tout. Il est là et il ne dit même rien. » Je replace le revolver. Je me recouche et je me rendors. Le lendemain c'est à se mettre à genoux! Un temps! Tu te souviens? Et ça dure huit jours. Et pen-

dant ces huit jours, tous les jours je me dis au moins cent fois : « Va chercher le taureau de Picolet. — Non! — C'est si facile, va chercher le taureau de Picolet. — Non! — Il fait beau; c'est franc comme l'or; va chercher le taureau. — Non! — Va chercher le taureau; c'est tout le long dans des villages, il n'y a pas de forêt, ni de désert, ni de vert sombre nulle part. — Non et non! » Et puis, je me décide tout d'un coup. Je me dis : « Tu n'as qu'à y aller en plein beau temps et en plein jour. Et tu rentres avant la nuit. Tu pars d'ici à sept heures. Tu es là-bas à dix. Tu pars à onze. Tu rentres à deux heures de l'après-midi. En plein jour. Au soleil. »

Et je téléphone à Picolet. Et je pars le lendemain à sept heures, recta. Même à moins le quart, avec un temps dur comme du ciment. Dégagé de partout, plein d'étoiles vertes. Le soleil ne pointe pas encore, mais il n'a rien au-dessus de lui. Un ciel propre comme une pierre de lavoir. Partout des couleurs de beau temps. Pas un brin de rouge. Net. Je regarde de tous les côtés. De tous les côtés ça brille. La route est propre comme un sou. Je mène dur. J'arrive à Montmeyan à neuf heures et demie. Les types ont été prévenus par téléphone. Ils sont là. Le taureau est mis en boîte, bouclé, chargé; c'est dix heures et quart. Je suis en avance de trois quarts d'heure. Un temps de marbre. Je regarde encore de tous les côtés. C'est formidable. C'est même plus beau qu'en été. Je pourrais prendre mes aises, mais je suis gonflé à bloc. Je veux y arriver et je démarre à dix heures vingt. Pendant les premiers kilomètres je surveille, pour me rendre compte si mon collègue ne rouspète pas trop là derrière. Pas du tout. Il en a pris son parti; le pape se laisse véhiculer. Je passe Landres, je passe Mens, je passe Clelles. Il est midi. Je suis à treize kilomètres de Clelles et, devant moi je vois déjà le clocher de Percy, au delà de cinq ou six mamelons aveuglants de neige quand il y a quelque chose qui foire, et me voilà en panne. Je descends. Je relève mon capot; je fais mes trucs. Rien Est-ce que c'est bien midi? Oui. C'est midi ving-cinq. C'est

bien le diable s'il ne passe pas une voiture allant vers Clelles. Je le ferai dire au garage et Martel s'amènera dare-dare. Ça peut coller. Il y a encore au moins pour presque quatre heures de jour. J'allume un petit feu de branches sous le radiateur pour qu'il ne gèle pas et en attendant je me remets à tripoter là dedans. J'ai naturellement soufflé dans le gicleur et tâté les bougies. Une heure dix; il ne passe personne. Le pape ne dit rien. C'est déjà bien. Deux heures et demie; personne et toujours rien à faire. j'attaque à la manivelle. Je suis en nage. Et brusquement un coup de froid me pince sous les bras. Je relève le nez; qu'est-ce que je vois? Le col bouché; un nuage noir qui descend; des nuages noirs qui dépassent la crête de l'Archat, le dos du Ferrand, et qui vont vite, s'amènent. Plus de soleil; une giclée de grésil et, va te faire foutre que voilà la neige, épaisse et bourrasque. Je colle du bois à mon feu, ferme le capot et je grimpe dans la cabine. Ça va mal. Toujours personne. Trois heures un quart. Il y a bien longtemps que je ne vois plus ni clocher du Percy ni rien du tout, pas même les bords de la route. Je n'ai plus que, tout au plus, une demi-heure de jour devant moi. Là-dessus, le pape se met à foutre des coups de talon dans sa baraque et il chante un drôle de cantique. Il s'impatiente. Il n'est pas seul. Je redescends mais je n'ouvre même pas le capot; avec ce qui tombe je ne risque pas d'arranger quoi que ce soit. J'alimente mon feu. Je rentre à l'abri. S'il ne passe personne, je suis là jusqu'à demain. Et il ne passe personne. La nuit tombe. J'allume les phares. Je vais décharger ma batterie. L'autre continue à beugler et à ruer. Je crois même qu'il flanque des coups de tête et, heureusement que, dans sa boîte, il n'a pas de recul, sans quoi, du train où il va, il casserait tout. Alors, à nuit noire, je vois dans mes phares, au-dessus du blanc de la neige, un tout petit peu de vert sombre. Comme le commencement d'une allée de bruyère entre des genévriers et des buis; et voilà mon homme qui arrive par là, nu-tête, avec sa veste à carreaux,

son pantalon neuf, ses bottines cirées et pas de bagage. Il vient, il ouvre ma portière, il s'assoit à côté de moi. Il dit : « Sale temps! » Je dis : « Oui. » Il sent le sec. Le pape est sage comme une image. J'appuie sur le démarreur. Ça ronfle, Et nous partons. Je suis allé droit sur la gare de Lus. Ce n'est qu'après que je suis rentré ici.

A partir de là le temps fut mauvais. Souviens-toi. C'est à peine si on se voyait de maison à maison. Chacun chez soi. Il ne fallait plus penser à faire des transports, même à cinquante mètres. Je faisais comme toi et comme tout le monde. Je sortais juste pour aller chercher mon tabac. J'avais le temps de tourner et de retourner toutes choses. Je me dis que, peut-être, un chien ferait l'affaire. Je vis Auguste Blache et je lui demandai s'il ne voulait pas me vendre un de ses fameux chiens-loups. Je savais qu'il en vendait. Il voulut bien, au contraire. Il me dit même que c'était le moment rêvé. Il en avait un jeune, très fort. Il me dit : « Si tu le prends maintenant il s'attachera à toi. Je lui dis : « Pourquoi donc maintenant? » Il dit : « A cause du mauvais temps et du froid. Il restera près du feu et, comme il comprendra que c'est ton feu, il s'attachera à toi. » Oui. Et puis je lui fis de la soupe d'os. Alors, tu comprends, pour ce qui est d'aimer quelqu'un il m'aimait. Tu connais les chiens de Blache. C'était sûrement le plus beau. Il se tenait planté comme un préfet. Il avait les onglons comme des rasoirs. Une belle tête; il savait rire; des dents de passe-partout. Je lui tapais les muscles du cou : on aurait dit du câble électrique. Il dormait à mes pieds. Il n'y avait que moi pour lui. Nous passons ensemble Noël et l'hiver.

Arrive le printemps. Je me dis : « Maintenant, tu as quelqu'un avec toi. La première occasion qui se présente, je ne cherche pas midi à quatorze heures, je la prends. C'est Pical qui veut que j'aille à Dauban porter trois tonnes de peaux de bœufs à la tannerie. Ça presse parce qu'il a peur que le dégel les pourrisse. Je lui dis : « T'en fais pas, j'y

cours. » Il dit : « Il est loin de faire beau. » Je dis : « Il est même près de faire très mauvais, mais, laisse faire, on verra bien ! » J'étais fier comme Artaban.

Je fais monter le chien à côté de moi dans la cabine. Je l'avais appelé Pompon. Il s'assoit à la place où le bonhomme s'assoyait. Et nous partons pour Dauban avec notre chargement qui ne sentait pas la violette. Il faisait le temps rêvé pour mon zèbre. La pluie tombait à seaux et même elle était si épaisse que c'était elle, bien plus que le nuage, qui faisait de l'ombre jusqu'à mettre la nuit dans le jour. J'étais bien tranquille. J'allais doucement. Sale coup pour Pompon si on s'était flanqué dans le fossé. Je ne tenais pas à lui faire peur. C'était sa place maintenant, là, à côté de moi, sur le siège de la cabine. J'avais plaisir à voir sa bonne tête si solide, bien dentée, ses bonnes oreilles qui se couchaient nerveusement de joie quand je l'appelais par son nom, ses yeux si affectueux. Il me lécha au moins dix fois les mains, pour son plaisir à lui.

Je n'avais jamais vu un temps plus mauvais. On était emberlificoté dans la pluie comme dans des draps et des couvertures. On n'allait pas plus vite que le pas. On donnait du nez dans des saloperies. Tu usais ton pied à freiner. Ça se débrouillait un peu, tu y voyais encore quelques mètres. Tu les faisais, ça s'emmouscaillait de plus belle. J'ai un essuie-glace à main. D'habitude c'est plus pratique. Là. non. Vingt fois j'ai passé le chiffon par dehors. J'ai finalement trouvé une pomme de terre dans mon coffre à outil. Elle est là pour ça. J'en ai passé sur la vitre et on a pu faire un peu de route. Quand la pluie s'écartait, je voyais le pays sauvage.

On fait ça jusqu'à Dauban où on arrive à trois heures de l'après-midi. Ces trucs où il y a beaucoup d'ouvriers, comme ça, on se trouve jamais personne. Avant qu'on ait enregistré le poids et la tare, fait le bulletin et déchargé les ballots c'est plus de quatre heures. Mais je n'étais pas impatient et cette fois je regardais la nuit en face. Il faisait

d'ailleurs moins mauvais. Il n'y avait plus que de la pluie ordinaire.

On part. Pas d'erreur : c'est tout à fait une nuit pour mon zèbre. Dans mes phares, je vois maintenant un drôle de pays. Il n'y a naturellement pas encore de feuilles aux mélèzes ni aux frênes. Les arbres sont vernis de la tête au pied. L'eau brille dans toutes les branches. C'est comme une toile d'araignée. Dans les tournants j'éclaire la lande ou des pentes de montagnes nues. Des choses vastes. Enfin, je vois des buis, des genévriers vert-sombre. Une avenue de bruyère. Je joue franc-jeu. Je m'arrête. Et le type ne se dégonfle pas. Il arrive. Il n'était pas là quand je me suis arrêté. Maintenant il est là : veste à carreaux, pantalon neuf, souliers vernis, pas de bagages. Je vois la pluie tomber sur sa tête nue mais je sais qu'il sent le sec. Et cette fois je vois son visage. Il sourit. Je touche mon chien. Il est toujours assis à côté de moi. Il ne bouge pas.

Le type s'avance, ouvre la portière. Je dis : « Descends, Pompon. » Pompon descend de la banquette et se couche près de mes jambes. Le type s'assoit près de moi. Et nous partons pour la gare de Lus. Il me faut d'ailleurs quitter ma route et prendre à gauche. Je prends à gauche. Pompon ne me gêné pas pour conduire. Il est plutôt couché sur les pieds du type.

Je l'ai déposé à la gare de Luz, comme d'habitude. Mon chien a voulu le suivre. Il a fallu que je descende, que j'attrape Pompon par le collier et que je le fourre de force dans la cabine. Il a failli me mordre. L'homme était arrêté sous le réverbère et nous regardait en train de nous battre. Tout le long, pour venir ici, Pompon est dressé contre la vitre et il geint. Je l'enferme avec moi dans ma chambre. Il se couche contre la porte. Il respire l'air qui passe sous la porte. Il geint toute la nuit. Le matin, il profite de mes allées-venues et il part. Je le vois sauter la haie. Je l'appelle. Il ne répond même pas. Il file ventre à terre vers Lus.

Je l'attends un jour, deux jours, trois jours. Chaque soir

je passe une heure à le siffler dans toutes les directions. Je retourne à la gare de Lus. Je demande. On l'a vu puis on ne l'a plus vu. Il me manque.

Je descends à Grenoble. Je vais au garage des Allées. Je dis à Chabot : « Est-ce que tu ne connaîtrais pas un type qui voudrait venir chez moi? Il s'agit de m'aider à conduire le camion. Il faudrait un jeune. Je le nourris, je le loge, je lui donne sa paye. Ce qu'il faudrait, c'est un type qui chôme. Est-ce qu'il n'y en a pas? » Il me dit : « Si. Tu es pressé?

— Oui.

— Quand est-ce que tu remontes?

— Le plus tôt possible. Je n'ai rien à faire ici. Je suis descendu exprès.

— Va casser la croûte et puis reviens. J'aurai peut-être ce qu'il te faut.

En effet, il a un jeune bien sympathique. Je lui demande s'il sait conduire les poids lourds. Il me dit oui. On se met d'accord, je l'emmène. Il est bien, il est costaud, placide. Il ne s'en fait pas. Il a l'air tout content d'avoir trouvé une place. A moitié chemin je lui donne le volant. Il conduit jusqu'ici. Impeccable. Prudent et régulier. Il passe les vitesses comme dans de l'huile.

Nous faisons tout de suite bon ménage. La maison lui plaît, le pays lui plaît, le boulot lui plaît. Moi je ne lui déplais pas. C'est un bon bougre, serviable et pas fainéant. Il met la main à la pâte pour tout. Il a même des idées pour cuisiner. Je n'aurais même jamais cru qu'il y ait de petits gars comme ça. Nous faisons pas mal de voyages ensemble. Il fait beau.

Certains soirs même, je chantonne. Quelle différence avec Pompon! Nous parlons, nous partageons le tabac. Il va, il vient, nous jouons aux cartes. Il s'appelle Jules. Je n'aurais jamais cru que la vie à deux soit si agréable.

Nous entamons la période de mauvais temps. Et brusquement un jour je suis prévenu. Les nuages sont bas. La

pluie tombe en planches, la bourrasque secoue les arbres et les maisons. Vers les dix heures du matin la porte du jardin bat. Je regarde par la fenêtre. C'est un homme, sous une grande pèlerine et enfoncé jusqu'au menton dans un capuchon, qui arrive. C'est Bienaimé Laveur. Il dit :

— Est-ce que tu ne me ferais pas un voyage?

Je dis naturellement si...

— Il s'agit de quoi?

— Il s'agirait d'aller chercher un groupe à Saint-Dizier. Seulement voilà : il y a le moteur et il y a quatre machines-outils. Il a acheté le tout à un nommé Trémolet qui avait installé une scierie et a fait de mauvaises affaires. On l'a saisi, on l'a mis à la porte et le groupe est dehors, à la pluie. Il souffre. Il faudrait y aller tout de suite. Je dis :

— Tu n'aurais pas pu y penser quand il faisait beau?

Il dit : « Non! quand il faisait beau je n'y pensais pas; j'y pense maintenant.

— Bon, on va aller te chercher ton groupe.

— Est-ce que c'est loin? » me dit Jules.

Je dis : « Non, il faut compter quatre heures en tout, aller-retour.

— Restez là, me dit Jules, j'y vais seul. (J'aime beaucoup ce garçon.) Vous n'avez qu'à me dire où c'est. »

On voit qu'il m'aime bien, que ça lui fait plaisir que je reste à l'abri. Je lui dis : « Prends la carte, je vais te montrer. Je lui fais voir la route. Elle passe par Albaron et les gorges. J'ai envie de lui dire : là il y a un vieux peuplier... mais, naturellement je ne dis rien. Il casse rapidement la croûte et il part vers les midi. Je lui dis : « Tu seras de retour à quatre heures, mettons cinq. J'aime mieux que tu rentres de jour. » Il me répond : « Ne vous en faites pas, patron. Dormez sur vos deux oreilles. »

Je m'en garde bien. Je reste à regarder le temps. Ça n'a jamais été le temps du bonhomme comme aujourd'hui. Si peu que la pluie s'écarte il me semble que je vois des genévriers et des buis vert sombre; une avenue de bruyère.

C'est le frêne qui est encadré dans ma fenêtre ou bien c'est le châtaignier du coude de la route. Plus de cent fois ce pays vert sombre, ce parc de château autour de rien apparaît. Je guette l'homme. Je crois le voir. C'est un de vous autres qui passez sur la route. C'est Valigrane qui a pris le raccourci dans le pré et qui voyage à travers la pluie. J'essaye de m'intéresser à quelque chose. J'égoutte mes vieux bidons d'huile dans une bassine. L'huile est verte et sombre. Je vois ce pays triste qui domine les gorges. Jules est en train de rouler en bas au fond en ce moment. A-t-il dépassé le peuplier ou pas encore? La pluie s'enrage contre mes vitres. Il me semble que c'est contre mon pare-brise et j'ai envie de manœuvrer l'essuie-glace. Il a dû dépasser le peuplier. Il ne doit pas être loin de la sortie des gorges maintenant. Je continue à égoutter mes vieux bidons. Ça coule à petit fil. Jules ne sait même pas que ce pays vert sombre existe. Il ne pense qu'à conduire. A la crête des rochers, là-haut les genévriers et les buis regardent passer mon camion. Ce n'est pas moi qui suis dedans.

Quatre heures. Je dis : « Et voilà, il va arriver! » Cinq heures! J'ai dit quatre ou cinq heures. Il ne va plus tarder. Il fait presque nuit. Mais qui sait si, de l'autre côté des montagnes, la pluie est aussi épaisse qu'ici? Peut-être qu'il y fait jour plus longtemps? Six heures! Maintenant il fait nuit noire partout. Sept heures! Où est-il? Huit heures! J'entends du bruit sur la route. Je sors : c'est une rafale qui rage dans les branches des châtaigniers. Neuf heures! Je me demande s'il a été arrêté à ma place.

Cette fois c'est lui. Les phares ont éclairé ma fenêtre. Je lui demande ce qu'il a bien pu foutre! il est dix heures un quart. Il me dit que, quand il est arrivé à la scierie, il n'y avait personne. Il ne pouvait pas charger le groupe tout seul. Il a fallu qu'il aille à la ferme à côté; ça a pris du temps. Ils se sont donné un tintouin du diable pour charger ces machines qui, en effet, n'ont pas l'air commode.

Je lui dis : « Gare ça, on ira décharger demain. Viens manger ta soupe. »

Il dit : « Tiens, vous n'avez pas allumé la lampe? » Je dis : « Non, je l'allume. » Je mets deux assiettes sur la table. Il dit : « Vous n'avez pas encore mangé? » Je dis non.

Nous commençons à avaler la soupe. Je n'osais pas aborder la question. Je dis : « Tu as fait bon voyage? » Il dit oui.

— Il n'a pas fait trop mauvais temps?

— Comme ici. Il n'a pas fait beau.

— Tes phares marchaient bien?

— Oui. Ils sont un peu bas. Je les redresserai demain.

J'avais mis un jarret de porc salé à bouillir avec des choux et des pommes de terre. Je tire le jarret de la marmite. Je le coupe :

— Tu as faim?

— Oui.

Je lui en donne un bon bout. Il se sert un verre de vin. Je suis obligé de fermer les yeux tellement la couleur du vin est sombre; presque verte.

— Tu n'as pas eu d'ennuis, non? Tu as passé par la route que je t'ai dit?

— Oui.

— Le torrent n'avait pas débordé?

— Si, mais pas grand-chose.

— Tu y voyais bien devant toi?

— Très bien, mais les phares sont un peu bas. Il faut un tout petit peu les redresser.

Je me sers de choux et de pommes de terre. Lui aussi. Je dis :

— Et, est-ce que tu n'as pas peur de rouler la nuit?

— Pensez-vous! Et de quoi voulez-vous que j'aie peur? (Je me dis : « Est-ce que ça serait un imbécile? »)

— Il peut arriver des quantités de choses la nuit.

— Il n'arrive jamais que ce qui doit arriver.

A ce moment-là, je trouve dans mon assiette une feuille de chou toute verte; d'un vert sombre.

Je dis :

— Tu n'as rencontré personne sur la route?

— Si, c'est drôle : un type que j'ai connu à Grenoble. Il est employé dans une laiterie. Il sortait juste du bureau de tabac d'Albaron, comme je passais.

— Quand?

— En allant à Saint-Dizier.

— Et en retournant?

— En retournant tout à l'heure j'ai chargé un type qui m'a arrêté sur la route.

— C'est dangereux de prendre des types comme ça la nuit.

— Non. C'était un monsieur. Et avec ce qui tombait on ne pouvait vraiment pas le laisser sous un peuplier,

Le lendemain, tout bien pesé, je dis :

— Jules, je vais te payer deux mois, mais il faut que tu fasses ton baluchon.

— Comment, qu'est-ce que ça veut dire?

— Ça veut dire que tu t'en vas, que tu ne restes pas ici, que tu pars, que tu vas ailleurs.

— Je vais où?

— Où tu voudras.

— Je ne reste plus avec vous?

— Non.

— A cause de quoi?

— A cause de rien, c'est comme ça.

Nous avons alors des mots parce qu'il dit que je ne sais pas ce que je veux.

— Pourquoi l'as-tu renvoyé? Moi je l'aurais gardé. Il faisait les choses à ta place puisque tu ne pouvais pas te défaire de l'autre...

— Pour que tout se passe derrière mon dos? Non! Il serait parti et je serais resté là? Non! Je n'y tiens pas. Il l'aurait rencontré, il l'aurait mené? Non! J'aurais été au

courant de tout : quand les temps du bonhomme arrivent, il n'y a pas à s'y tromper. Alors, imagine-toi! Jules serait parti et je serais resté. Je me serais dit : « Maintenant, il allume ses phares, maintenant il roule dans la pluie, maintenant, le bonhomme lui fait signe. Maintenant, Jules s'arrête, maintenant le bonhomme s'assoit près de lui, avec son odeur de veste sèche. Maintenant ils roulent vers la gare de Lus... Jamais de la vie! Qu'est-ce que c'est, Jules? C'est rien, Jules! Non. »

Il fait son baluchon et il part. Et moi j'attends. Les beaux jours sont arrivés. Je roule un peu par-ci par-là et même je fais quelques longs voyages pour Pradalier, pour Valigrane, pour Bicaille, dans des coins perdus. Enfin, petit à petit les nuages montent. Pendant toute une semaine le ciel se prend. Et c'est le mauvais temps. Dès le matin, je sais que c'est le temps du bonhomme. Je me dis : « Tu vas voir, sûrement tout à l'heure le Pical, le Letier ou le Valigrane vont venir te dire : est-ce que tu ne me ferais pas un voyage? Et tu diras : Diable, si! » Mais, le jour se passe : il ne vient personne, Je me ronge à rester là. Le lendemain, c'est de plus en plus le temps du bonhomme. Et il ne vient encore personne. Alors, le soir vers quatre heures je sors le camion. Et je pars. Je ne me dis pas : tu vas aller ici ou là, à Albaron ou à Saint-Vale. Je dis : tu vas. Je prends la route. Naturellement, vers les coins perdus. Je passe à Jarrot, à Sagnard, je monte à Caire, j'arrive à Reculet; je vois les trois maisons passer à travers la pluie dans mon pare-brise; je prends un chemin montagnard et je monte en troisième. La forêt. Un coup de vent écarte la pluie. Voilà devant moi les buis et les genévriers et le chemin de bruyère. Tout est vert sombre. Je m'arrête. Personne. Mon phare éclairait loin dans les avenues. La pluie tombait juste assez pour luire. Je savais qu'il était là. Je me dis : donne un coup de klaxon. Mais non. Je mets pied à terre. Je me dis : va le chercher. Et me voilà parti. Je monte, je monte... La forêt, la forêt, la forêt, la forêt, la

forêt, dans la lumière des phares. Et il est là. Il vient vers moi. Je l'attends. Il passe, je le suis. Je sens l'odeur de sa veste sèche. Il me semble que j'étais à cent kilomètres de mon camion, mais nous le trouvons tout de suite. Le bonhomme me laisse alors passer devant lui. J'entre dans la cabine. Il entre, s'assoit près de moi. Je tourne dans ce chemin étroit comme sur une place publique, sans y penser.

Cette fois, nous ne sommes pas partis pour la gare de Lus. Il m'a dit où il avait à faire et je l'y ai mené. Directement.

JEAN GIONO.

CHRONIQUES

LECTURES

LE CLOITRE SANS CLOTURE

Les maladies de la morale et de la religion se manifestent dans la vie de l'homme par un sentiment de solitude : même s'il souhaite l'aimer, il n'a plus de prochain. Mais à peine est-il entré dans cette solitude, le froid le pousse plus violemment que jamais à se rapprocher de ses compagnons. Tout prétexte lui est bon : dans un monde qui ne sait plus à quel saint se vouer, la fidélité ne peut rester sans emploi, mais elle se contente des images les plus dérisoires. Le grégarisme pallie la solitude. Ainsi voyons-nous se multiplier les bandes, les associations, les partis, les communautés où l'on s'efforce de croire en un idéal identique, de se soumettre à une même règle, cloîtres sans clôtures de religions sans dieux. L'une des plus vieilles sociétés humaines, l'armée, n'est guère autre chose, et si l'on parle à propos des partis de « formations paramilitaires », c'est parce qu'on lui emprunte la forme et la rigueur de ses traditions. Mais n'est-elle pas une image purement formelle de la vie religieuse? N'est-elle pas à son tour un vase où ne persiste plus qu'à peine le parfum de vérités mortes? ou bien est-ce le modèle d'une société de l'avenir? A sa manière, et de l'intérieur, M. Jules Roy vient de poser quelques-uns de ces problèmes dans son très beau petit livre sur *Le Métier des Armes* (1). Il s'interroge avec une conscience douloureuse, il nous fait part de ses angoisses sur un ton qui ne manque jamais de noblesse, et l'on a plaisir à aimer ce guerrier déchiré, lucide, plus proche de nous que le Vigny de *Servitude*. C'est l'épreuve du cloître sans clôture

(1) Jules Roy, *Le Métier des Armes* (Gallimard).

qui est pensée ici par un homme qui eut très jeune la vocation des armes et qui sait s'interroger sur les principes de sa fidélité.

La vocation des armes, le métier des armes : l'ambiguïté se glisse déjà dans le langage. S'il accepte de parler du métier des armes, M. Jules Roy refuse de se penser comme un soldat de métier. L'aviateur qui va au combat, parce qu'il risque sa vie et parce qu'il porte la mort, ne peut se contenter d'une justification de sa routine du même ordre que celle d'un ouvrier quelconque. On ne joue point son existence pour rien, ou les yeux fermés. On ne la joue que si l'on a, gravé dans le cœur, un commandement plus important que ce commandement de vivre qui est gravé dans toute la chair de toute créature. Haute terre respectée du déluge, dit M. Roy, même en temps de paix l'armée avait sa loi : le désintéressement; sa mystique : la patrie; sa règle; la discipline, et sa morale : l'honneur. On ne peut mieux définir la condition de ce régulier dans le siècle : le soldat. Mais on voit tout de suite que la loi et la règle, pour respectables qu'elles soient, ne signifient rien par elles-mêmes. La clé de l'édifice, c'est la mystique, et c'est sur l'idée de patrie qu'il convient donc de s'interroger.

Aviateur de l'armée d'Afrique du Nord au moment du débarquement américain de novembre 1942, M. Jules Roy s'est posé la question avec toute son âme. La seule mystique sans danger pour l'armée, c'est celle de la patrie, se disait-il, mais qu'elle change ou s'incarne en un homme, la catastrophe est au bout du chemin : « Toute incarnation de la patrie était redoutable; toute tentative de lier son sort au destin particulier d'un homme creusait des abîmes de malheur ou de honte. » En ce mois de novembre 1942, lié par le serment de fidélité qu'il a prêté au Maréchal, le drame du soldat est de devoir décider seul de quel côté est sa mystique. Dans l'un et l'autre camp, la loi reste celle du désintéressement, la règle, celle de la discipline, la morale celle de l'honneur, la mystique celle de patrie. Mais où est la patrie? et par conséquent, où est l'honneur?

Si l'on tente tout simplement de rester fidèle à la règle et de pratiquer la vertu d'obéissance, on est bien vite inquiet. La responsabilité du choix recule alors de proche en proche selon la hiérarchie. Mais il faut bien se rendre compte que même sur cette haute terre respectée du déluge, on marche souvent

dans la boue : faibles ou politiciens, trop de généraux vont en eau trouble à la pêche aux étoiles. Le respect de la discipline, quand elle n'est que cela, s'évanouit au moment où les chefs n'inspirent plus de respect. En novembre 1942, les hésitations et les contradictions ne manquent pas. On sent alors que si la discipline fait la force des armées, peut-être est-il nécessaire que quelque chose fasse sa force. L'aveugle obéissance à la règle rapproche la caserne et le couvent : mais au couvent l'obéissance est une vertu par elle-même, prise dans un système de vertus, et le supérieur, même indigne, est plus que lui-même et obéi à ce titre. Le fidèle est ainsi mieux protégé contre la tentation du schisme. La discipline militaire n'est pas beaucoup plus que la forme vide d'une règle quand la mystique d'une armée s'obscurcit.

Où est donc la patrie? La constante noblesse de M. Jules Roy, son sens et sa volonté de l'honneur, l'éloignent de toute position de partisan : il parle du maréchal comme d'un vieillard, non comme d'un traître, de l'armistice comme d'une mesure qui a eu son utilité, voire des Américains en Afrique comme d'occupants. Mais cette lucidité rend le débat encore plus cruel. De quel côté est la patrie? et ne doit-on pas, sans craindre de se faire illusion, entendre un appel du pays plus impérieux que le devoir de fidélité au serment? Abandonner le maréchal, n'est-ce pas se conduire comme les maréchaux de l'Empire? Et comme il est difficile d'éliminer tout à fait des arguments de mauvais aloi, comme la tentation de se trouver malgré tout dans le camp des vainqueurs. Au moment où « les divisions nazies craquaient, comme des arbres abattus par la cognée, sous le poids d'un combat trop lourd pour elles », est-ce que l'honneur, et l'honneur français, ne parle pas avec la même voix que le succès? Quand l'armée est en proie au schisme, il faut bien peu de choses pour intervertir les rôles des fusilleurs et des fusillés — surtout peut-être à une époque où l'antique coutume d'exécuter les chefs vaincus semble renaître à la faveur de la notion de criminel de guerre. C'est donc finalement à une sorte de sens, celui de l'honneur, que le soldat doit remettre la décision après avoir tout pesé. Ce qui, chez M. Roy et chez beaucoup d'autres, a finalement impressionné ce sens au plus haut point et emporté le choix, c'est le goût pour le pays de

la plus grande liberté possible. Le citoyen démocrate a conseillé le soldat. Mais il suffit de songer au choix devant lequel, dans une troisième guerre, toute conscience pourrait se trouver, pour comprendre à quel point les motifs d'une telle résolution sont fragiles. Peut-être le cloître sans clôture est-il surtout un cloître ouvert par le haut sur un ciel vide...

Aux dernières pages de sa méditation, soldat au regard désabusé, M. Jules Roy forme le rêve d'une armée dont la mystique serait non plus la patrie, mais la liberté, parce que toutes les patries se seraient élargies aux frontières du monde. Ailleurs, il rêve aussi de ces armées qui « n'auraient plus de raison d'être, sinon pour protéger les hommes contre eux-mêmes et contre les fléaux ». C'est-à-dire, en somme, des armées de pompiers. Avec ses incontestables vertus, son prestige, ses uniformes, l'armée moderne tend ainsi à être un corps de pompiers ou une gendarmerie internationale. Est-ce que cela suffit pour qu'elle trouve encore sa justification en elle-même? Le chef suprême auquel M. Jules Roy a finalement choisi d'obéir a publié ses mémoires sous le titre de *Croisade en Europe*. Dans Croisade, il y a croix. Ce qui nous manque c'est de croire fermement que notre lutte pour la liberté terrestre de l'homme est aussi importante que la lutte d'autres siècles pour l'homme de la croix.

Lorsque T.-E. Lawrence devenu simple soldat demande dans une lettre de 1923 à Lionel Curtis : « Croyez-vous qu'il y ait eu beaucoup de moines laïques de mon espèce (1)? » c'est bien le même problème de l'armée-cloître qu'il aborde, et la lecture de sa correspondance est une sorte de contre-épreuve de la lecture du *Métier des Armes*. Contre-épreuve parce que autant le livre de M. Jules Roy, homme dans le rang, nous donne l'impression d'une recherche naturelle de l'équilibre, autant la correspondance de Lawrence, roi sans couronne, agent exceptionnel, nous apparaît comme la confession d'une âme en peine. Contre-épreuve également parce que si M. Jules Roy nous apparaît comme une âme naturellement militaire, Lawrence semble au contraire être entré en armée comme on entre en religion. Peut-être même dans le plus mauvais sens, car si l'on

(1) *Lettres* de T. E. Lawrence (Gallimard).

évoque l'ombre de Dahoum et la dédidace des *Sept Piliers*, on force à peine la note en se demandant si cette « vocation » militaire ne prend pas naissance dans un désespoir d'amour.

Que le problème de Lawrence soit celui de la sainteté militaire, aucun des nombreux exégètes de cette œuvre à la mode ne cherche à le contester. Si lui-même proteste contre l'expression de saint en salopette quand on veut la lui appliquer, l'un des traducteurs de la correspondance, M. Étiemble, ne le suit pas sur ce point : il est vrai qu'il parle de la sainteté, à propos de la propreté du curé d'Ars ou de la culture de Bernadette en termes qui feraient le bonheur d'un Homais des Temps Modernes. Un saint en battle-dress, nous connaissons déjà cela : c'est Jeanne d'Arc. Et ce qui empêche Lawrence de rejoindre Jeanne, c'est qu'il est beaucoup plus intellectuel et beaucoup plus littérateur qu'elle ne l'était. Ne plaisantons pas d'ailleurs car le cas du colonel Lawrence est poignant : il avait inscrit son nom dans l'histoire, il avait approché les grands de ce monde — et il entre dans la R.A.F. comme Mlle de Lavallière au couvent. Ou plutôt il y entre pour avancer dans la connaissance de lui-même, sinon dans celle de Dieu.

« L'armée, que je méprise profondément... » écrit ce singulier soldat. Qu'y fait-il donc? Ni l'idée de patrie, ni l'idée d'honneur ne paraissent compter pour lui. Tout ce qu'il cherche c'est une discipline, et il utilise la discipline militaire comme une règle de vie intérieure : « le chemin tout tracé, les règles, la subordination nécessaire offrent tant de consolations... » Celui qui se soumet à cette discipline, c'est un homme d'action désabusé et un écrivain qui croit avoir raté son livre. Ce qu'il cherche, c'est plier l'automate, pour dépasser cette double tristesse et devenir un nouvel homme. Or, il ne paraît pas certain que le cloître militaire ait réussi à le satisfaire et à le transformer.

« Mes dix dernières années ont été les meilleures de ma vie », écrit-il en janvier 1933, mais aussi en août : « Puis-je me reposer maintenant? Tout ce qu'il y avait en moi de chaleur est parti... » Si T.-E. Lawrence est un personnage passionnant et s'il atteint à la grandeur, c'est par l'application, le courage, l'héroïsme avec lesquels pendant douze ans il s'est rompu lui-même, dédaigneux, ou plutôt avide de souffrances, préoccupé seulement de choses concrètes et de gens authentiques. Mais en

même temps, nous le voyons assez peu détaché. Il souffrit profondément pendant son passage dans l'armée qu'il opposait à la R.A.F. Dans l'estime qu'il avait pour celle-ci, c'est son personnage d'homme d'action qui survit. Il lui fallait faire des choses, s'intéresser à des choses, comme les hydroglisseurs, et cet intérêt pratique corrompt son ascèse. Pas plus que l'homme d'action, l'homme de lettres n'avait dit son dernier mot : ses livres, ses manuscrits le préoccupent toujours, comme si après dix ou douze ans, il cherchait encore une revanche. Ce tenace complexe de l'action et de la littérature, c'est probablement ce qui séduit en Lawrence un André Malraux, pareillement déchiré, pareillement insatisfait : et le personnage nous retiendrait moins s'il s'était plus parfaitement vaincu.

Au surplus, ce que nous savons ou ce que nous pouvons deviner de la vie intime de Lawrence correspond assez mal à l'idée d'une réussite dans la sainteté. M. Claude Mauriac notait avec raison que l'on sent affleurer chez lui un sentiment de culpabilité presque permanent. L'origine n'en paraît pas douteuse : si Lawrence a goûté la compagnie de gens authentiques, si la fraternité des armes l'a rendu profondément heureux, il n'en reste pas moins que sa manière d'essayer d'aimer et d'approcher les autres hommes était trop particulière pour ne pas le condamner à un demi-échec ou à un échec total. Sa conception « hygiénique » de la vie sexuelle le réduisit sans doute en fait au plaisir solitaire. Et plus encore, ce qui le séparait c'est son goût pour la souffrance, pour la volupté dans la souffrance, si puissant, si tenace que son ascèse même en devient suspecte.

Ainsi, pas plus que *Les Sept Piliers* ne sont un livre réussi, le Lawrence, moine laïque, dont nous suivons l'évolution avec une curiosité passionnée dans la correspondance, ne semble une parfaite réussite humaine. En demandant au saint de croire en Dieu, on ne formule pas une simple clause de style ; on entend par là que le saint est celui qui a réussi à établir une certaine harmonie dans ses rapports avec les autres hommes et avec l'univers, celui qui a entièrement soumis sa vie à l'idée qu'il se fait de cette harmonie. Vainement on cherche cette idée-clé de T.-E. Lawrence. Son ambition littéraire avait été, dit-il, de faire un livre « titanique » comme *Zarathoustra* ou *Moby Dick*. Il y a dans les entreprises des titans contre les dieux une

sorte de contradiction interne qui les condamne à l'échec... Et le cloître sans clôture est finalement surtout un cloître vide...

ROBERT KANTERS.

ESPOIR ANNÉE ZÉRO

« On voit bien, Sancho, dit Don Quichotte, que tu es un manant, de ceux qui disent : Vive qui a vaincu ! »

CERVANTES.

...Mais non : à quoi bon chercher des échappatoires, des chemins de traverse ou des voies de garage, à quoi bon parler d'autre chose, penser à autre chose — ou, du moins, essayer? Il y a toujours cette sale petite idée qui revient à la surface, qui vous ramène au sujet : on a fait la guerre, ensuite on n'a pas fait la paix... On a fait la guerre. Une drôle de guerre. On savait peut-être pourquoi on la faisait. On ne s'est pas trop demandé *comment* on la faisait, ni à quoi cela mènerait. Et, en fin de compte, ses vainqueurs apparaissent surtout — ce n'est pas d'un cœur léger qu'on le constate — comme des « bâtisseurs de ruines », pour reprendre la cruelle formule d'un poète (1). Rebâtir sur des ruines, ce n'est pas simple. Il faudrait d'abord les déblayer, et ce n'est pas simple non plus. Ce l'est même si peu qu'on songe, aujourd'hui, à en faire d'autres. Ailleurs. Partout. Pour tout arranger, tout niveler. Dans un monde en ruines, les hommes peut-être (s'il en reste) comprendront-ils?

Car, de toute évidence, ils n'ont pas compris. Et ce n'est pas faute, pourtant, qu'on ne leur montre de quoi il s'agit... Dieu merci, pour l'honneur de l'espèce il s'en trouve encore parmi eux pour assumer la dure, cruelle, ingrate fonction de témoins (à charge). Ils se nomment, en 1949, Roberto Rossellini, Yves Malartic, John Horne Burns. Écoutons-les.

★

C'est à Berlin, dans les ruines de ce Berlin qui sont au cœur de l'Europe en péril de mort (physique et morale) comme un

(1) Paul Éluard, qui l'appliquait, jadis, à Franco. On a fait mieux depuis...

cancer terrible, que Rossellini a réalisé son film *Allemagne année zéro,* implacable témoignage contre la guerre. Le silence, la gêne de la critique devant lui sont significatifs. Car il n'est point question, cette fois, d'emboucher les trompettes d'usage, ni de se livrer à de subtiles gloses sur la virtuosité technique de l'auteur : *Allemagne année zéro,* c'est un documentaire, tout nu, tout froid, tout cruel dans son objectivité même, sur l'un des aspects les plus atroces de la guerre au siècle vingtième : le massacre des innocents. On n'y entend même pas, in fine, le traditionnel chant d'espoir hypocrite ou simpliste, ni cette *Marseillaise* que Geza Radvanyi met sur les lèvres des petits « sciuscias » hongrois de *Quelque part en Europe.* A la fin d'*Allemagne année zéro,* Edmund (13 ans) se tue, parce qu'il n'a plus d'espoir, et Christel (13 ans) se prostitue, parce qu'elle a encore faim. Le tout dans un décor à la fois dantesque et sordide de ruines, de crasse, de misère, où l'hôpital apparaît comme un Eden parce qu'on y fait deux repas par jour, où les gens vivent à dix par appartement (sans lumière) ou par cave, et meurent lorsqu'ils n'ont plus la force de voler leur pitance ou de se vendre pour l'acheter. Après cela, libre à vous d'épiloguer sur l'ancienne superbe d'anciens vainqueurs : du simple point de vue de la justice et de l'humanité, je me demande un peu ce que les nouveaux ont à leur envier. Et je ne sais rien de plus hideux, par exemple, que le rire (ou le ricanement) avec lequel certaines salles accueillent ce spectacle. C'est « drôle », n'est-ce pas, une petite fille — fût-elle allemande — qui se prostitue pour quelques cigarettes, lesquelles lui permettront de manger le lendemain?...

Non. Ces enfants, morts ou vivants, mais vivants sans espoir — qu'ils se nomment Edmund, Christel, François, Pietro ou Sonia — sont la mauvaise conscience de l'Europe. Et l'on s'explique assez bien que, toute question de valeur artistique mise à part (ce n'est pas de cela qu'il s'agit), le public préfère le film de Geza Radvanyi à celui de Rossellini : le premier émeut — mais le second glace. Il est *gênant.* Comme le livre de Malartic, dont on va reparler. Comme celui d'Abe Spitzer et Merle Miller, *We dropped the A-bomb (Nous avons lancé la bombe atomique,* Ed. du Sillage). Comme celui de John Horne Burns, *On meurt toujours seul* (Ed. de la Table Ronde).

Sans doute, Burns participe-t-il encore à ce que George Bemberg appelle l' « abélisme », le mythe de « l'innocence américaine », la « bonne conscience » de ces grands enfants blonds d'outre-Atlantique, pour qui la guerre et l'invasion de l'Europe, cela consistait surtout à venir mettre un peu d'ordre dans les affaires de ce continent tourmenté, — à coups de discours sur la liberté et la « Democracy », de D.D.T., de pénicilline et, incidemment, d'*area bombing* et de bombe atomique. Finalement, ils ont, certains d'entre eux (comme Burns, comme Spitzer et Miller) ont découvert en eux la même angoisse que l'apprenti sorcier de la fable : « Dans la guerre de 1944 — écrit Burns — chacun finissait par se ranger contre tous les autres. La civilisation était déjà morte, mais personne ne se souciait de l'admettre... Je me rappelle les crimes que nous avons commis contre les Italiens. Nous leur avions promis, dans le sens le plus large, la sécurité et la démocratie. Tout ce que nous avons fait en réalité fut d'éliminer les pires aspects de leurs système de gouvernement *en ne mettant absolument rien à la place...* Notre colonne débitrice est supérieure à ce qu'elle était voici cinq siècles. Nous sommes sans cesse plus contents de nous. Nous intitulons marche au progrès les forces de la destruction... Des millions d'êtres humains sont morts, et la plupart des sentiments humains sont morts pour toujours... » Cette tardive prise de conscience, comment ne ferait-elle pas penser à celle, sympathique dans sa naïveté même, d'un Garry Davis, ou à celle, encore, de ce pilote de bombardier dont Vlaminck nous a rapporté l'histoire : ayant été abattu au cours d'un *area bombing* sur une petite ville française, il fut conduit, par quelques-uns de ses habitants, dans une maison à demi écrasée par les bombes. On l'y mit en présence d'une petite fille en pleurs. Et, lui tendant un couteau de cuisine, quelqu'un lui dit : « Voilà. Vous avez tué sa mère, sa sœur : achevez votre besogne, maintenant... » L'aviateur éclata en sanglots, comprenant pour la première fois la véritable signification de ce petit geste par lequel il larguait ses bombes. Non, jusqu'alors, il n'avait pas pensé à cela, il n'avait pas *compris,* — et peut-être (souhaitons-le), est-ce aussi le cas de beaucoup de nos contemporains, de ceux-là qu'*Allemagne année zéro* ennuie ou fait ricaner.

★

Comprendront-ils mieux, ceux qui liront *L'Homme aux poules* d'Yves Malartic (Ed. de la Table Ronde)? Comprendront-ils que ce n'est pas tout d'écraser un ennemi puissant, si c'est ensuite pour laisser quelques dizaines de millions d'êtres humains à l'abandon, au délaissement, au désespoir — tels ces habitants de Berlin (et d'ailleurs) qu'après Wolfgang Staudte (*Les Assassins sont parmi nous*), Pierre Frédérix (*Mort à Berlin*), Pierre Fisson (*Voyage aux horizons*), Rossellini (*Allemagne année zéro*), et plus cruellement qu'eux encore, Yves Malartic nous montre, dans les ruines de leur ville d'apocalypse, à la recherche de leur pitance, — et de leur âme, — dans ce livre qui est l'un des plus honnêtes et des plus courageux réquisitoires qui ait été prononcé contre les mensonges du temps? Son roman, comme le film de Rossellini, est moins une œuvre d'imagination qu'un document (1). Ses personnages, Frau Groetke, Herr Hahn, Grenz, les Sonders, les Stilz, et la petite Marika, cette sœur de la Christel d'*Allemagne année zéro*, sont autant de figures du désespoir, dominées par celle de Baldrich Bruckner, l'ancien SS (proche, à son tour, du Kurt Hagedorn de *Mort à Berlin*), avocat véhément, partial, désespéré lui aussi — mais parfois, convaincant, hélas! d'une cause perdue, qui était mauvaise mais à laquelle on n'a opposé que des mots, et des ruines.

Comment se défendre de penser, en écoutant ce noir accusateur, qu'à beaucoup d'égards vainqueurs et vaincus se valent, ne valent pas mieux les uns que les autres, se nourrissent des mêmes mensonges? Que répondre, en toute (bonne) conscience, à ces mots terribles que Malartic met dans sa bouche : « Vos bombardements ont-ils fait moins de victimes, tué plus ou moins d'innocents que nos camps? Comment les Russes traitaient-ils les prisonniers allemands? Et la bombe atomique?

(1) C'est si vrai que certains de ses chapitres quittent franchement le plan du roman pour aboutir à celui de l'essai. D'aucuns le regretteront — d'autant que les parties proprement romanesques de *L'Homme aux poules* sont d'une grande puissance. Mais on ne saurait ici, en toute honnêteté, donner à des considérations d'esthétique littéraire le pas sur les problèmes moraux que soulève ce livre.

Et les *area-bombing*, durant lesquels il se peut qu'*un* projectile atteigne l'objectif, mais il est certain que *toutes* les bombes atteignent le sol, détruisent, brûlent, fracassent, tuent, mutilent dans toute la zone. Croyez-vous qu'on puisse vraiment considérer de tels massacres comme des « incidents dans la conduite de la guerre? » Non, car c'étaient des massacres sciemment, délibérément, volontairement répétés, des « accidents » provoqués par la lâcheté du peuple entier qui y consentait et y applaudissait... » Et, depuis la fin (théorique) de la guerre : « Les plus faibles meurent, les enfants surtout. Chaque jour on jette des cadavres sur les quais des gares. Un train arrêté sur une voie de garage dégage une odeur étrange, on y trouve des Allemands morts. Songe-t-on à leur agonie, à ceux-là?... Durant l'hiver 45-46, au cours du transfert de certaines parties de la population allemande, la mortalité atteignit *cent pour cent* parmi les enfants de moins de deux ans. » Alors, le journaliste américain, auquel parle Bruckner, ne peut que constater : « Jeez! On ne peut pas faire pire. Aucune différence avec les Allemands... » Et Bruckner : « En fin de compte les vainqueurs ne valent pas mieux que les nazis... Ils nous disent : Vois comme tes mains sont rouges! Mais ils cachent les leurs derrière leur dos. On annonce à coups de grosse caisse les atrocités allemandes. C'est surtout pour abasourdir les peuples, pour égarer les victimes et faire taire ceux qui ne se laissent pas égarer... On ne pense aux victimes que dans la mesure où cela justifie la haine contre les bourreaux. » Que répondre?...

Que répondre, sinon que c'est cela, que c'est inévitablement cela, la guerre : victimes et bourreaux confondus dans la même inhumanité, dans la même imposture à laquelle tous participent également et de la même manière, pour se retrouver ensuite, les uns ivres d'une « bonne conscience » assez abjecte, les autres aux prises avec un désespoir sans issue, — et recommencer...

En 1944, les Américains dont nous parle John Horne Burns se rendaient à la Galleria de Naples « pour se saouler, pour en ramener n'importe quoi ou pour tenter de résoudre *l'énigme*, l'énigme présente à l'esprit de tous, l'énigme de la guerre, de la dignité humaine, de l'amour, de la vie elle-même... En août 1944, tous se trouvaient Galleria Umberto. Tous se trouvaient

à Naples où quelque chose en eux chavira. Jamais plus ils ne seraient les mêmes... »

Mais le mot de l'énigme, l'ont-ils trouvé? L'avons-nous trouvé nous-mêmes? On reparle de la guerre. A nouveau, tous, autant que nous sommes, nous voici revenus au même point : Espoir, année zéro...

CLAUDE ELSEN.

DE QUELQUES MAUVAIS GARÇONS

Les récentes reprises de *Maya* et de *Prosper* l'ont suffisamment prouvé : la prostituée ne change pas. Au cinéma, *Dédée d'Anvers* ressemble à toutes ses sœurs d'avant-guerre, dont on sait qu'elles sont bonnes filles et ne rêvent que d'un amour profond qui les délivrera de leur joli métier.

Le matériel masculin, par contre, a nettement changé. Les mauvais garçons d'avant-guerre appartenaient à Francis Carco et à Marcel Carné. De Jésus-la-Caille à Jean Gabin, ils formaient une galerie canaille et poétique, au langage vertement original, au cœur généreux, et gardant tous au fond d'eux-mêmes une parfaite innocence. S'ils tuaient, s'ils volaient, s'ils se réfugiaient à la Légion Étrangère, c'était qu'un aveugle destin les y poussait. Ils étaient mauvais garçons malgré eux. Ils naissaient ainsi, dans le camp des pas-veinards. Ils étaient assassins ou voleurs comme on a les yeux bleus ou noirs. Et le plus typique d'entre eux, le Jean Gabin du *Jour se lève*, était coupable par innocence : pur alors que la société ne l'était plus, croyant à l'amour alors que la société n'y croyait plus, il devenait assassin aux yeux de la police et des hommes par fidélité à lui-même. Il entrait aussi, non pas comme on l'a dit dans la famille des Atrides, mais dans celle des forçats au grand cœur, Chéri-Bibi, Roger-la-Honte, et Jean Valjean. A travers Carco et Prévert-Carné, les mauvais garçons de Pigalle prolongeaient jusqu'à nous l'époque romantique.

Mais la guerre est passée par là. L'occupation, le marché noir, ont fait disparaître les anciennes figures. La troupe des voyous a fait peau neuve. Et cela dépasse singulièrement le cadre des lettres et du cinéma. Il suffit d'ouvrir les journaux pour constater que les jeunes lycéens d'aujourd'hui savent jouer du

revolver les uns contre les autres, ou contre les chauffeurs de taxi. La guerre de 1914, malgré les gaz et les bombardements, était encore une guerre d'hommes d'honneur. Si elle tua beaucoup de jeunes gens, elle n'en dévoya guère. Celle de 1940, au contraire, rendit possible toutes les corruptions. A côté des soldats authentiques, et qui s'appliquaient à leur métier, apparut toute une armée de jeunes gens qui étouffaient dans des cadres sociaux ou familiaux trop rigides, ou simplement s'ennuyaient, et qui accueillirent le jeu de la guerre comme un prétexte commode à leur libération personnelle. Rejetant la générosité du cœur et « les bons sentiments quand même », ils découvrirent une cruauté désespérée, mais authentique. Jésus-la-Caille, amoureux de son poétique acrobate, a laissé la place aux *Sciuscia* et au petit Edmund d'*Allemagne année zéro*. *Les Disparus de St-Agil*, en grandissant, sont devenus semblables au frère de *Manon* qui fait le commerce des vins en gros, ou comme Des Grieux lui-même, qui passe des F.F.I. au marché noir de la pénicilline, par amour peut-être, mais surtout parce que c'est plus facile. Que le médecin qui lui achète sa marchandise ne lui serre pas la main lui est indifférent. L'honneur est un terme de vieux français.

Et dans le domaine romanesque c'est Francis Carco lui-même qui donne le signal de ce grand bouleversement. Georges Desvignes, le héros de *Morsure* (1), n'est pas comme son aîné Jésus, un personnage du milieu. Élevé aux Roches, fils d'une bonne famille, il se laisse prendre par la fascination du crime et de la vie en marge. Il s'enfuit de chez lui. M. Carco, qui se sent devenir moraliste, préfère le rendre à son père à la dernière page de son livre, affirmant ainsi que l'aventure de Georges n'est pas grave, qu'elle n'est qu'un bain de délivrance et non de corruption, rejoignant ainsi saint Augustin et son « *etiam peccata* ». Mais, pour un Georges Desvignes qui reprend ainsi le chemin des anciennes servitudes, combien sont-ils qui restent à Pigalle, attendant que la police vienne les cueillir?

Car les policiers apparaissent toujours à la fin du drame. Ils n'ont pas changé. Ce sont les mêmes qui arrêtaient Jean Gabin en 1938, et qui arrêtent aujourd'hui Marceau Le Guern (2)

(1) Ferenczi.
(2) *Gibier de Potence*, J.-L. Curtis (Julliard).

et Richard (1). Pour Gérard Philippe ils arrivent trop tard : il s'est suicidé sur sa si jolie petite plage. Pour Maurice Sachs, ils portent l'uniforme des fonctionnaires du S.T.O. et l'envoient en Allemagne plutôt qu'à la Santé.

Si je place Maurice Sachs parmi ces mauvais garçons imaginaires, c'est qu'il se considérait lui-même comme un héros romanesque. Obsédé toute sa vie par le désir d'écrire des romans, qu'il abandonnait l'un après l'autre au bout de quelques pages, il sut s'en délivrer en rédigeant ses mémoires. Car s'il ratait ses livres, il tenait par dépit à réussir sa vie, et se jouait à lui-même des romans aux intrigues complexes. Pour se donner une personnalité plus riche, il s'inventa dans *le Sabbat* un repentir et des remords si profonds que le procédé montrait finalement le bout de l'oreille. Il abandonne dans *La Chasse à courre* (2), cet inutile « mea-culpa », et se montre tel qu'il était. Ce n'est plus Hugo, mais Balzac. Avec lui, nous traversons la Seine. Sachs n'habite pas à Pigalle, mais le Faubourg Saint-Germain. Pour tous ces mauvais garçons, il fait figure de grand seigneur. Rien ne l'oblige à vivre cette vie, ni le désespoir, ni le besoin d'évasion, ni la révolte, rien d'autre que l'attrait du jeu. Sachs joue à faire du marché noir, parce qu'il est avant tout comédien et qu'il a besoin de jouer la comédie, en y mêlant, par habileté d'auteur, les personnages classiques de la comédie italienne : valets de chambre, fils de famille dilettantes, pères nobles, huissiers et notaires.

A lire *La chasse à courre* on se dit que les romanciers manquent d'imagination, et que les trafiquants et les assassins de Jean-Louis Curtis et de Christian Coffinet sont des enfants de chœur à côté de Maurice Sachs. Cela s'explique : si l'intrigue est le sujet essentiel du premier livre, elle reste pour *Gibier de Potence* et *Les Voyous* en second plan, comme une toile de fond permettant aux héros de se mieux dessiner. Elle n'a qu'un rôle de révélateur. Et en cela Curtis et Coffinet font œuvre de romanciers véritables. Le sujet principal de leurs livres est l'aventure intérieure des personnages qu'ils ont choisis.

Ceux de Christian Coffinet sont quatre : Wilhem, officier SS camouflé, Frank, déserteur américain, Rudi, trafiquant sans

(1) *Les Voyous*, C. Coffinet (Le Pavois).
(2) Gallimard.

caractère, et Richard, jeune bourgeois qui a rompu avec sa famille. Et dans ce choix apparaît déjà la volonté symbolique de l'auteur. Ces voyous sont des désespérés, parce qu'ils ont cru aux grands principes qu'on leur a enseignés (le national-socialisme, la civilisation américaine, la France bourgeoise) et qu'ils s'aperçoivent que c'est une imposture. « *J'ai été grand dans la grandeur*, déclare Wilhem, définissant ainsi l'état d'esprit des autres, *je serai grand dans l'ignoble.* » Et Richard : « *Qu'on nous offre quelque chose à faire, n'importe quoi, et alors nous pourrons faire quelque chose.* Pour l'instant nous ne pouvons qu' *essayer de souffrir.* » Finalement c'est à un désir d'absolu, de pureté qu'obéissent ces jeunes gens. La société vit de mensonges. Ils se mettent en marge de la société. Peu importe pour Christian Coffinet que les policiers rétablissent l'ordre à la fin, et semblent gagner la bataille. Le désespoir lucide des voyous sauve l'honneur du monde. Cette affirmation transparaît à chaque page de ce roman, car les personnages ne se privent pas d'expliquer longuement leurs idées et leurs révoltes. Ils sont trop souvent entraînés par leur intelligence pour être vivants, et le livre apparaît finalement comme une thèse habile, soutenue par l'auteur sous des marques transparentes. Cependant, dès qu'ils cessent de parler pour agir, les personnages s'imposent : et l'assassinat du fermier par Wilhem, la rencontre de Frank dans le camion, le vol des pièces d'or sont des épisodes saisissants, qui, au demeurant, *parlent* mieux que tous les discours idéologiques.

L'aventure de Marceau le Guern touche davantage. Car elle dépasse singulièrement le cadre de l'époque contemporaine. C'est un roman de la Grâce, où Dieu et le Diable se disputent l'âme d'un mauvais garçon. Cet écartèlement qui apparaissait déjà chez Patrice (*Les jeunes hommes*) et chez Jacques Costellot (*Les Forêts de la Nuit*) devient le thème principal de *Gibier de potence.* Marceau, déchiré entre Mme Alice qui lui organise à son gré tous les plaisirs, et la jeune Dominique qui lui offre la rédemption, essaye de se délivrer par un geste de désespoir : il tire le diable. Et les policiers l'arrêtent. Mais rien n'est terminé, car Mme Alice n'était pas le diable; un témoin seulement, un témoin du péché. Marceau reste seul, et c'est plus grave, car la vraie lutte recommence : celle avec sa conscience. Jean-Louis

Curtis laisse au lecteur le soin d'imaginer cette lutte, ou peut-être se réserve-t-il d'ajouter une suite à l'histoire de Marceau. Tel qu'il l'a voulu, son livre est grave, et son mauvais garçon le plus attachant de toute cette galerie. Car il est au-delà de ce désespoir à la mode, de ce nouveau mal du siècle qui finit par lasser. Il a découvert le seul problème véritable, le problème éternellement posé à l'homme : oser regarder le soleil ou la mort sans cligner des yeux.

JACQUES TOURNIER.

LE RETOUR DU TEMPS PRODIGUE

« Anne regarde la campagne se débattre dans les griffes synthétiques de la cité galopante : Nous vivons au milieu d'inventions. Dans une ville tout ce qui atteint la vue, l'ouïe, l'odorat, sauf les chiens et le ciel : inventions. Ce qu'on recherche dans la campagne, dans le sauvage : l'absence d'inventions... Inventions. Celles que nous voyons, aussi celles que nous pensons. Les mots, les raisons, les sentiments. Seulement, voilà. Il n'y a pas de campagne pour l'intellect... »

Pas de refuge pour l'esprit et pas de repos pour les corps dits « tranquilles », sinon au sépulcre, tel est le sens général du roman de Jacques Laurent (1) dont les 1070 pages résument avec une concision surprenante le mal profond de notre siècle. J'insiste sur le sentiment de brièveté, d'économie verbale que l'on ressent à la lecture d'une œuvre dont la présentation massive risque de créer un malentendu à l'origine. Il y a vingt ans, à l'époque de la publication de Proust ou du Jules Romains des « Hommes de bonne volonté », du Martin du Gard des « Thibault », les « Corps tranquilles » eussent paru, débités en plusieurs volumes bien aérés. Depuis, la vogue des romans mouvementés mais écrits lâchement, où l'auteur tire à la ligne, nous ont habitués jusqu'à l'accablement à des formats incommodes, à des lectures irréfléchies. Sitôt la première page des « Corps Tranquilles », Jacques Laurent nous oblige à retrouver l'usage de nos qualités les plus nobles : l'attention, la mémoire, le sens aigu de la discrimation. Mais tout cela, *en vitesse*. Car il s'agit d'épouser l'allure de trente à quarante personnages

(1) Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles* (Éd. Jean Froissart).

lancés, non plus à la poursuite du bonheur comme les héros de Stendhal, non plus à l'accès des situations établies comme les aventuriers de Balzac, non plus à la chasse aux sensations comme les oisifs de Proust mais *lancés*, tout court, par une main, peut-être divine, peut-être démoniaque, sur des pistes aussi implacables que vaines. En chemin, chacun de ces personnages dont aucun n'accuse une préférence de l'auteur, enregistre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il sent, tout ce dont il se souvient, grappille un moment d'amour, un chèque, un repas de luxe, quelques verres, un entretien amical, risque le mandat d'amener, la complicité dans une affaire trouble, la vengeance d'un trust masqué. Où vont-ils? A leur tombeau sans doute, et comme on dit d'une certaine vitesse automobile, ils y vont « à tombeau ouvert ». Mais le chemin est long, encore, pour la plupart, filles ou garçons jusqu'à ce lit de sapin. Ils ont le temps de s'en prendre aux uns et aux autres, de se prendre les uns les autres avant d'être pris comme des rats.

A l'éclairage sentimental des « Corps tranquilles » où l'influence de Radiguet domine avec sa sécheresse objective, l'intrigue du « Diable au Corps » dont le cynisme ingénu fit scandale prend soudain un aspect pudique de « Princesse de Clèves ». C'est que les héros du « Diable » aimaient, souffraient ou faisaient souffrir encore en monnaie d'or. La démonétisation de cet or du cœur désespère Anne Coquet, Frédérique, Monique ou Jacques Chardon, tous les personnages des « Corps ». La *valeur* secrète qui faisait, jusqu'à nos jours, le prix de certains êtres ou de certaines circonstances de la vie, aucun d'eux ne la cherche, trop sûr de ne pas la trouver. Et nous, lecteurs de ce roman, le plus singulier et le plus significatif depuis la dernière guerre, nous la trouvons, cette valeur brute comme un lingot, nous nous y cognons et nous voici riches d'une richesse que le percepteur ne peut atteindre, ni les krachs, ni les pillards. C'est celle conférée par un créateur authentique à ce qu'il regarde, à ce qu'il touche, à ce qu'il exprime fût-ce quelque cendre inane, un cratère refroidi, bref les éléments décolorés du vieux continent sur lequel nous nous agitons. Sans forcer la voix, sans nous dorer la pilule, sans dénigrer et sans plaider, sans déformation aucune, ni victime, ni complice, mais *attentif* jusqu'à l'Extra-lucide, myope jusqu'à l'œil de mouche, fou-

droyant comme le Rolleflex, Jacques Laurent capture *tout ce que nous ne savons plus voir au train où va notre monde.* Il a inventé toutes les pièces de l'équipement nécessaire à sa mission comme Stendhal, comme Proust le firent en leurs temps qui n'étaient pas le nôtre. Et comme eux, à leur suite, en se souvenant d'eux, héritier assez novateur pour ne pas recourir à l'ingratitude, il a créé le véhicule inédit propre à sauver tout ce qui se défait, se méprise, vole à sa perte. Il les sauve en les *considérant* (1). Après les « Corps Tranquilles », si nous lisons ce livre *avec attention,* nous n'avons plus le droit d'affirmer que les aubépines ne fleurissent plus comme avant la mort de Proust; que l'énergie ne circule plus dans les veines et dans les phrases depuis la mort de Stendhal; que la leçon de la grande entre-deux guerres littéraire 1920-1939 avec ses consignes de rapidité élégante, de cynisme désintéressé, de langage direct est perdue. Un Jacques Laurent nous prouve que dans un univers où il n'y a plus de loisirs ni de tâches définies, de tours d'ivoire ni de chambres de liège, de fortune acquise ni de mécénat, d'honneurs civiques à souhaiter ni de retraites à attendre, de préjugés à combattre ni de grande utopie à défendre, rien ne saurait empêcher un poète, c'est-à-dire le créateur le plus désintéressé après Dieu, de trouver toutes les fleurs, nécessaires à son miel et de construire n'importe où sa ruche errante.

Ruche de guêpe sauvage dont le miel amer surprend notre goût de consommateurs paresseux, mais celui de Stendhal ou de Proust ne parut-il pas *douteux* à l'origine? Méfions-nous de nos habitudes trop confortables. Stendhal a commencé par plagier des guides touristiques, Balzac des feuilletons, Proust des articles de couriéristes mondains. Jacques Laurent s'est fait la main en pastichant les *best sellers* à la mode jusqu'à les démoder eux-mêmes. Ainsi il a conquis lui-même, comme à la hachette, l'aire libre, la place respectée où poser la première pierre de sa maison d'explorateur. Le voici, ce pavé de 1.000 pages. C'est une année, une seule, de notre existence. Elle est sans millésime repérable. Notre année zéro ou notre an mil. Ce ne sont pas les plus belles heures de notre vie, les plus

(1) Le héros hindou Arjuna considère ses ennemis avant de les vaincre.

beaux de nos jours, la fleur de notre âge. Ce n'est pas ce qui a été perdu volontairement. *C'est ce qui nous a échappé.* Mais non pas à Jacques Laurent, l'un peut-être de ces « chasseurs de chamois » espéré par Nietzsche, car il a vaincu à la course ce Temps prodigue et il l'a ramené au bercail.

ANDRÉ FRAIGNEAU.

JOURNÉES DE LECTURE

15 *mars* 1949. — Habitant la rive droite, on se doute bien que je n'ouvre pas souvent un livre. On me trouve plutôt occupé de gin, de ouisqui, de chevaux de bois et autres distractions futiles où la nouvelle génération perd son âme.

Je recevais quelques amis dont une petite merveille fuselée, chromée et perfectionnée à tous égards. Cette enfant, nommée Dora, est malheureusement affligée d'une sorte de bêtise qui consiste à parler idées à tout propos. Je ne me sentais pas tellement tranquille en songeant aux numéros d'*Adam* et du *Journal des Pieds-Nickelés* qui garnissent mon chevet. Les alcools, bus dans une atmosphère hautement intellectuelle, prennent une saveur beaucoup plus troublante.

Les bras chargés d'Apricot Brandy, je pénétrai dans la librairie Flammarion. Je me trouve connaître un ou deux intellectuels de la rive droite, comme Jean Thomas, René Tavernier, etc..., et bien que je les soupçonne de ne pas lire beaucoup plus souvent que moi, je leur avais entendu parler de plusieurs écrivains de valeur : Jean Paulhan, André Gide, Paul Valéry, Roger Caillois. Ce dernier me plaisait par son joli prénom, indice d'une nature sensible et harmonieuse. Je priai donc la vendeuse, vingt-deux ans, brune, plutôt vingt-cinq, de me donner un livre de cet auteur. D'un air embarrassé, elle commença de m'assurer qu'il y avait des penseurs de la maison, comme Le Dantec et Gustave Le Bon, moins brillants peut-être, mais plus solides à l'usage. « Croyez-moi, me dit-elle, on ne peut pas se permettre de changer de philosophie comme de chemise. Une philosophie digne de ce nom doit vous durer toute une vie. » Je tins ferme sur Caillois. Elle m'en vendit un exemplaire, à regret, je la payai, rentrai chez moi, fis un Barnabooth (1/3 alcool à 90, 1/3 cognac, 1/3 jus de citron) et séduisis le plus facilement du monde Dora.

16 *mars.* — Qui aurait pu surveiller ses bronches. Tout compte fait l'amour n'est pas tellement hygiénique. Couché, dolent et le cœur las, je médite cette vérité.

N'empêche : mon Caillois m'a été bien utile. Cette petite peste se montrait froide, méprisante. Elle venait de rabrouer un de mes amis, joueur de rugby sensible et doux qui était parti en pleurant. Tout à coup, elle tomba en arrêt devant ma table de nuit. « Ah! ah! fit-elle avec une moue voluptueuse sur les lèvres, vous lisez ce type-là? » — Bah, répondis-je sur un ton négligent. « Vous êtes un type formidable, dans le fond, continua-t-elle, vous cachez votre jeu. »

Au fait, cet auteur ne s'appelle pas Caillois, mais Cailleux.

17 *mars* .— Roland Cailleux même. A ma grande honte, j'ai fait comme les autres : j'ai ouvert ce livre. Tout de suite, il m'a intéressé parce que l'héroïne se nomme justement Dora. Mon amie aurait-elle un passé romanesque lourdement chargé? Je me perds en conjectures.

18 *mars.* — Le personnage principal de cet ouvrage, qui s'appelle *Une Lecture*, me paraît un brave garçon. Son nom : Bruno. On se sent beaucoup plus en confiance, on devine qu'il ne s'agit pas d'un petit voyou anarchiste. Il me paraît fort buveur, fort industriel. Sa Dora vaut la mienne : chichiteuse, pontifiante, intellectuelle. Et pour finir, dernier point commun : elle lui passe la tuberculose. (L'auteur ne s'étend pas sur ce point, mais quand on est passé par là, on comprend à demi-mot.)

19 *mars.* — Ma fièvre ne se décidant pas à augmenter, je perds un grand intérêt. Chétive épidémie! Ma Dora est revenue de ses illusions : elle se préparait à me suivre dans la tombe en récitant du Tolstoï et du Léon Nietzsche.

Bruno, lui, est parti pour le Midi. La même vendeuse qui m'a servi lui a vendu un Proust. « Mon pauvre garçon, m'a dit mon amie, vous ne pouvez rien comprendre à ce livre. C'est l'histoire d'un type qui est converti aux idées par la lecture de Proust. Comme vous ne connaissez même pas ce monstre adorable de Marcel, vous êtes perdu, bafoué, stupide. » — « Vous m'expliquerez », ai-je répondu d'un air suave. Et je

l'écoutais me décrire Saint-Loup, Bergotte, Madame de Villeparisis, en souriant de ses erreurs, car, si loin dans le temps que remonte ma lecture, elle est en moi, fraîche et vivante. Bien longtemps en vérité, une époque où j'étais tout différent, où je me faisais prêter *Swann* par un ami qui le volait dans la bibliothèque de sa sœur. J'avais quatorze ans, je l'ai lu en deux nuits. Et ce monsieur moustachu, vautré sur un canapé, dont ma littérature m'avait montré l'image, devint une sorte d'enchanteur oriental, capable de se transformer en petit garçon, en vieillard, en courtisane, ô créatures fleuries et vraies!

Comme il est étrange de découvrir un autre lecteur. Après tout, les personnages ne sont que des noms de métropole : on croit se comprendre en les prononçant, alors que chacun a des souvenirs particuliers, songe à tel jardin, tel visage, telle aventure.

Bruno est âgé de trente ans, il est vieux, alors il lui est difficile d'aimer Proust. A quatorze ans, cela me paraissait simple. Je ne sais pas, maintenant. J'ouvre un volume que Dora m'a donné. Je verrai si c'est le même. Il dit :

« *Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi, comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant, sap ensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose, sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait compagnie, aussi incessante que l'idée du moi... c'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne.* »

Non, il n'a pas changé. Pourquoi Bruno ne l'aime-t-il pas tout de suite? Il est cruel, il est égoïste, sans doute. Comme les vieillards de trente ans sont fragiles! La moindre dureté les écrase. Canailles, en plus.

20 *mars.* — La convalescence de Bruno se poursuit. Il rêve à Proust dans le style de Proust et il semble que ces mots étranges, étrangers, empoisonnent lentement le langage d'un honnête industriel. Une lecture est une comparaison. Trop de lectures

brouillent l'image. Un geste commencé en Saint-Loup se termine en Charlus.

Bruno pense tout naturellement que Proust vit encore. Il se propose de lui écrire. Sentiment très naturel : les écrivains que nous venons de découvrir nous paraissent adolescents, à plus forte raison vivants. Il y a huit ou dix ans, je pensais que Jean Schlumberger n'avait pas atteint la trentaine, que Paul Valéry était un jeune séminariste...

21 *mars*. — Dans une mode littéraire, il y a surtout un grand nombre de personnes qui détestent la littérature. Elles s'accrochent à quelque chose : la disposition des mots, la guerre d'Espagne, la résistance, (la milice).

Mais Proust, l'internationale s'est formée d'elle-même. (Les mots étaient disposés sans air, mais normalement. Il y avait peu de résistance, sinon à Marcel Prévost; et nulle autre milice que celle des anges). D'abord on a été amoureux des Guermantes, de Swann, comme on l'avait été, un siècle avant, de Rastignac, de la duchesse de Maufrigneuse, de Marsay. Et puis les lecteurs solitaires, dans la nuit, ont senti qu'ils étaient nombreux et forts. Bruno est touché par l'idéal, chez Proust, un climat intellectuel. Moi, c'était bien le contraire : je ne l'entendais parler que de sensations, de couleurs neuves, d'intimité. Mais ne tombons pas dans le piège, n'avouons pas ces souvenirs honteux. Il faut vite prendre un air grave et déclarer : « La durée, chez Proust, a un caractère post-spatial et presque délirant. »

De la même façon, les banquiers proclament : « Le cours du caoutchouc sera-t-il soumis à l'arbitrage de la livre? »

22 *mars*. — Bruno rentre à Paris. Son frère Gérard et Dora l'ont trompé sans embarras. Ce Gérard est un pénible garçon d'une vingtaine d'années, jovial, débrouillard, « moderne »... Mais Roland Cailleux se garde bien de le mettre en accusation. Il le traite au contraire avec une affection constante. De sorte qu'on se trouve gêné devant ce personnage méprisable : on n'ose pas le dénoncer à haute voix, par crainte de céder à l'envie, à la méchanceté. Il aurait fallu que l'auteur responsable nous donnât un coup de main.

Bruno se console aisément. Il se sent retiré du monde. Il fréquente des « artistes » et apprend à s'élever l'âme : sot projet, car les artistes sont généralement ennuyeux et de nulle instruction (d'ailleurs s'ils étaient capables de s'exprimer honnêtement, ils ne se feraient pas peintre ou poète. C'est leur maladresse qui les entraîne à chercher un biais : le procédé de l'impossible.)

Faut-il l'avouer? Le Bruno de la première partie était simple et gentil. Celui de la maladie, qui lisait Proust, nous l'aimions comme un semblable — un frère. Mais ce fabricant de verreries qui cultive sa pensée est un peu stupide. La Recherche du Temps perdu l'a ramené vers son enfance. Il devrait deviner que l'enfance n'a rien à voir avec les formules et les principes.

Naturellement, je plaide pour la rive droite, le désarmement des mots, l'affectation d'un grand mépris pour les idées (ce qui n'est pas une idée très simple).

Maintenant, je dis : Marcel.

ROGER NIMIER.

TRADITION ROMANTIQUE

Ce n'est pas un hasard si le récit de Hermann Hesse, *Narcisse et Goldmund*, s'ouvre sur la description, la présence plutôt, d'un châtaignier. Pour l'auteur qui a intitulé l'un de ses Recueils de vers *De l'arbre de vie*, l'arbre, représentant par excellence du règne végétal, ignore (ou résout) le conflit qui fait le sujet du livre : la lutte, éternelle en l'homme, entre ses deux principes constitutifs. Goldmund, l'artiste, tout âme et instinct, s'oppose à Narcisse, principe mâle de l'intelligence abstraite et de la volonté d'ascétisme. C'est que l'arbre, qui est à la fois matière et esprit, donne un exemple de plénitude et d'harmonie : « Qu'ils étaient beaux, l'érable et le frêne! Ne pouvait-on devenir comme eux, ne pouvait-on rien apprendre d'eux? » Si Hesse se complaît dans Goldmund, il donne cependant la victoire à Narcisse, mais bien à contre-cœur, et simplement sur le plan humain. En fait, l'artiste instinctif et chaleureux, le principe féminin, meurt vaincu : il a vécu pour la chimère, il faut nécessairement qu'il aille à l'échec, car notre monde l'exige de tout homme qui s'affranchit de la commune condition.

L'action du récit serait peu dramatique si les deux caractères offraient des traits aussi tranchés. Si Narcisse se présente tout d'une pièce, invariable d'un bout à l'autre de l'histoire, Goldmund en revanche, par le fait de son hérédité, oscille entre les deux pôles humains et tour à tour séduit par l'esprit et par les sens, c'est lui qui donne au récit sa passion, sa tension. De même que l'âme s'unit au corps pour former un homme et que, par cette incarnation, elle change d'essence et de nom, l'esprit et les sens se confondent dans l'artiste et l'art représente une essence nouvelle : « Car, dit l'auteur, la vie de l'âme peut pénétrer la sensualité. Et c'est là ce qui donne naissance à l'art. »

Mais ce n'est pas un hymne à la beauté, une morale fondée sur l'esthétique, une prière sur l'Acropole, que nous réserve ce livre : Hesse ne nous ramène ni à Flaubert, ni à Renan. « L'art était une belle chose, ce n'était pas une divinité, un but. Ce n'était pas l'art qu'il devait écouter, mais l'appel de la Mère. » Nous touchons ici à la pensée intime de Hermann Hesse, au cœur du sujet : instaurer une morale sur une mystique à la fois païenne et chrétienne, fondée sur l'Invérifiable (rêve, intuition, appel, éclair doré d'un mystère sacré) et contrôlée par l'Incontrôlable; les « repères » sacrés de Goldmund sont d'abord la figure de sa Mère, Ève - Mère de la vie (qui est aussi la tombe, la putréfaction, car la mort et la volupté ne font qu'un) et qui se rattache aux mystérieuses Mères du *Second Faust*, puis des forces instinctives, telluriques et végétales, qui se propagent par ondes et entretiennent en nous l'ardeur et le désir. C'est dire assez quelle est la référence suprême de Hermann Hesse : l'*âme germanique*. C'est expliquer aussi le médiocre intérêt qu'a suscité son œuvre en France. Dans le fond, les Français n'aiment pas qu'on les dépayse. Une exaltation de l'instinct, qui n'est pas liée à un culte de la force et de la puissance comme le fit le national-socialisme, mais qui se légitime et se renforce par la notion du sacré, les laisse indifférents. Ils ne comprennent pas pourquoi Hesse a refusé le régime de Hitler et s'est fait naturalisé Suisse, puisqu'il rabaisse l'intelligence dialectique et rhétoricienne, l'ascétisme et les valeurs intellectuelles au profit de l'instinct et de ce qu'ils appellent le mysticisme le plus vague et le plus ténébreux, au profit des fameuses « brumes du Nord. »

Ainsi Hermann Hesse a beau situer son action dans ce Moyen-Age schématique si cher aux écrivains allemands, c'est bien une confession qu'il donne dans *Narcisse et Goldmund*. Héritier des Romantiques, de Novalis à Gottfried Keller, il projette son propre conflit sur le plan général et nous console en nous affirmant que la défaite de l'artiste n'est que passagère, n'est qu'apparence : il triomphe sur le plan idéal. Hesse pourrait reprendre à son compte le mot célèbre de Novalis, son maître : « La poésie est le réel absolu. »

Plus poète que romancier, il donne à ses œuvres une densité toute poétique. Aucune recherche de technique, de nouveauté dans les sujets ou dans l'action (bien que le *Loup des Steppes* accuse l'influence du mouvement expressionniste dans les chapitres du théâtre merveilleux qui rappelle le *Cabinet du Docteur Caligari*) : l'important est l'enjeu que pose le héros, à savoir le salut de l'homme. Aucun effort non plus pour donner une teinte d'actualité à ses récits : qu'ils se passent au Moyen-Age ou de nos jours comme *le Loup des Steppes*, *Peter Kamenzind* (son chef-d'œuvre, non encore traduit) et *le Voyage en Orient*, l'époque, le cadre restent secondaires. On conçoit qu'une œuvre, par essence si peu familière aux Français et qui montre un mépris si royal des goûts à la mode ait passé presque inaperçue chez nous : quand Hesse reçut en 1946 le Prix Nobel la plupart des gens cultivés ignoraient jusqu'à son nom. Cependant le *Loup des Steppes* a paru en 1931 à la Renaissance du Livre, *Siddhartha* chez Grasset, *Demian* chez Stock dans le Cabinet cosmopolite. Gide, dans la belle préface qu'il a consacrée au très nervalien *Voyage en Orient*, écrit avec pertinence : « Ses livres étaient restés peu remarqués. On n'a guère d'attention de nos jours que pour les explosifs et les écrits tempérés font long feu. Lorsqu'ils ont une vertu réelle, ce n'est qu'après quelques années que se propage et s'élargit leur sillage. »

Or, plus encore que Thomas Mann, son contemporain, Hermann Hesse est un des plus grands représentants de l'âme allemande de la tradition romantique, d'ailleurs universelle et de tous les temps. Amour païen de la Nature et sentiment du sacré, goût de l'aventure et du voyage, sens du destin personnel et besoin de se grouper, instinct et vitalité éperdus, aspirations infinies qui ne se constituent jamais en doctrine,

mais forment un mysticisme à la fois particulier et mystérieux, solitude et spiritualité, voilà ce qu'on trouve dans l'œuvre de Hermann Hesse. Un de ses livres s'appelle « Weg nach innen » qu'on peut traduire : Vers le château de l'âme : en faut-il davantage pour montrer à quelle famille d'esprits appartient ce grand écrivain?

MARCEL SCHNEIDER.

TRADUCTIONS :

Le Loup des Steppes, traduit par Juliette Pary (Calmann-Lévy, 1948).

Le Voyage en Orient, traduit par Jean Lambert, Préface de André Gide (Calmann-Lévy, 1948).

Narcisse et Goldmund, traduit par Fernand Delmas (Calmann-Lévy, 1948).

TOUJOURS PÉGUY

Dans son imposant travail sur *L'Ève de Péguy* (Éditions Labergerie), M. Albert Béguin rappelle ce mot du poète : « Dante invente, moi je découvre. » Et, explique M. Béguin, ce que Péguy découvre, c'est en premier lieu un monde qui lui est intérieur, sur lequel il se penche, qu'il portait en soi depuis ses années d'enfance, et même en deçà, depuis ses années prénatales, ce monde préparé pour son usage par la tradition d'une lignée à jamais obscure de paysans et d'ouvriers, et qui se parfait ensuite par celui qu'il a édifié avec son propre vouloir, par ses études, par son recueillement toujours actif, par son courage moral. Or, la découverte assumée par Péguy procède avant tout d'une interrogation. Désireux de dégager la signification d'*Ève*, M. Béguin évite, lui aussi, de trop analyser. Il reprend la méthode de survol et de synthèse par laquelle œuvrait Péguy composant ce poème, c'est-à-dire plutôt ce monument de « près de huit mille vers, si l'on ne compte que l'*Ève* publiée, près de douze mille si on y ajoute le reliquat ». Il nous donne là un « essai de lecture commentée » qui ne doit rien à l'abstraction et qui, d'autre part, ne demande rien à la facilité d'être un reflet.

Comme Péguy envisageait le monde en tant que création à

retrouver dans son essence, M. Béguin envisage *Ève* en tant qu'expression d'une exigence réelle.

Qu'était le dessein de Péguy? Il le faut bien écrire en clair : c'était de rechercher les rapports de l'homme vivant et pensant avec ceux de la totalité de ce qui *est*, de retrouver « la liaison mystérieuse du charnel et du spirituel ». Qu'est à présent le dessein du commentateur, sinon de discerner, après le poète, les éléments placés en lumière par lui dans l'énorme bloc de quatrains qui, lors de sa mise au jour, étonna ou même scandalisa jusqu'aux plus proches fidèles du père des *Cahiers de la quinzaine*, les Tharaud, les Halévy, les Romain Rolland. Il n'y eut guère alors pour sentir la vérité personnelle et totale à laquelle s'obstinait Péguy que son intime Lotte, cet autre lui-même, promoteur du *Bulletin des Professeurs catholiques de l'Université*, et un protestant, le pasteur Roberty concluant ainsi, prophétiquement, son article du *Journal de Genève* : « Qui aujourd'hui lira *Ève*? Quelques curieux de littérature et quelques fervents chrétiens. Mais, en Sorbonne, dans cinquante ans, on présentera des thèses qui parleront d'elle, et quand Péguy et ses héritiers ne toucheront plus de droits d'auteur, les bibliothèques populaires à vingt-cinq centimes répandront ses travaux dans tout le peuple de France. »

M. Béguin, après quelques autres, s'est approché de Péguy. Aujourd'hui donc, il l'interroge mais sans oublier ce qu'il a répondu. Il ne cherche pas à éclairer sa détermination religieuse : il la considère comme un fait et il se place, pour juger d'*Ève*, du point de vue de ce fait. Attitude qui est probablement la seule raisonnable puisque l'ensemble d'*Ève* prouve la structure catholique de l'esprit de Péguy, et il serait vain de penser qu'on puisse considérer celui-ci autrement que comme un homme désireux de retrouver l'unité du monde dont il est sûr. Cet effort prométhéen est-il valable? Après les explications que nous donne M. Béguin, on peut considérer, tout au moins, que la poétique de Péguy n'est pas accidentelle : nous voyons qu'*Ève* n'est ni un froid discours ni un jaillissement de l'imagination, ni même une tapisserie colorée de beauté verbale, mais une tentative pour rendre aux mots la vie qu'ils ont reçue à leur origine, et c'est en somme un pas en avant vers la Création, c'est un essai de poème de la chrétienté.

Certes, Péguy n'est pas facile. Il appartient à cette espèce d'écrivains qui semblent exister à contretemps. Il était normal qu'il ne fût guère compris. Maintenant même, il commence à peine; après avoir été tiré à hue et à dia pour servir à des fins véritablement accidentelles (il faut bien récrire ce mot), voici arrivé le moment où est élucidé le vrai sens de son effort. Etrange, étonnant homme. Une masse et pourtant une pensée, un univers d'optimisme et pourtant d'angoisse. Mais si nous ouvrons notre entendement, nous-mêmes, en notre monde de 1949, ne sommes-nous pas masse et pensée, consistance et légèreté, optimisme et angoisse? Nous avons créé la pile atomique, et nous aspirons au perfectionnement de la bombe affectée du même nom; nous possédons la pénicilline et nous envisageons la fatalité de la guerre; nos progrès mécaniques ont évolué au point d'épouvanter les philosophes devant un tel génie inventif qui dépasse la puissance de la pensée.

Et si nous reconnaissions que Péguy peut être un geste dans l'espace suivant un instant la courbe d'autres gestes qui dépassent éternellement ce que nous pouvons imaginer, ce que jamais la médiocrité de notre condition de pygmées ne nous permettra de réaliser dans une plénitude fulgurante qu'il nous est difficile de pressentir, il vaudrait la peine de nous arrêter à ce personnage dont déjà la légende s'est emparée mais que, grâce à M. Béguin, nous savons ivre d'une vie dont il n'est pas donné à tous de mériter de recevoir la charge et la responsabilité sur les épaules humaines.

LOUIS PERCHE.

UN PROCÈS

La politique littéraire de l'auteur et son arrière-pensée, c'est son épigraphe qui les découvre le mieux. On peut, en effet, mal lire ce livre (1) qui ne cesse de mettre en accusation la littérature du siècle. Mais les quatre vers de Virgile dirigent, dès le début, le regard du lecteur. Quelle erreur ne commettrait-on

(1) *Babel. Orgueil, Confusion et Ruine de la Littérature*, par Roger Caillois. (Gallimard, Paris, 1948.)

pas si l'on tenait Roger Caillois pour un contempteur des lettres, lui qui, par grand amour et par bonne volonté, leur propose seulement de respirer mieux, à plus larges poumons, sur la route royale du « vrai travail » et du « véritable exploit ».

Qui n'aperçoit à travers sa description critique de la littérature contemporaine à laquelle il revient obstinément, l'éloge d'une littérature fière d'elle-même, de ses moyens, de son sens? A travers tant de traits négatifs, l'esquisse d'une figure de plus en plus nette? A travers les reproches dont il accable les œuvres, la très haute idée qu'il se fait d'un auteur et de l'homme? Un si long sermon, sur des facilités coupables, n'espère-t-il susciter une résolution qui rendrait l'écrivain à ses devoirs très complexes? C'est son courage et son audace que d'exiger des œuvres une décence, une conscience, une responsabilité (qu'un des derniers chapitres distingue de l'engagement, l'une relevant d'une doctrine humaniste, l'autre d'une doctrine partisane); que d'admettre une éthique de l'esthétique plus sévère encore pour l'écrivain utilisant des mots et des idées, que pour l'artiste maniant une matière indifférente.

C'est son goût et c'est son droit de voir plus de dangers dans l'attitude romantique et la recherche de l'originalité à tout prix, et, plus de sécurité dans l'orthodoxie du sujet et une conception classique de l'art; de se persuader qu'une logique interne mène le romantisme sur une pente de conséquences funestes tandis que tout classicisme comporterait, inhérent à sa fonction, des contraintes salubres et fécondes.

Plus justement, ce n'est pas du romantisme que R. Caillois fait le procès, mais du rapport romantique de l'écrivain et de la Société. De même, mettons au point un autre aspect de sa thèse où l'erreur serait plus grave : l'écrivain moderne, dit-il en substance, commence, pour mieux se dévouer à son œuvre, par se séparer du devoir commun des citoyens. Puis, cette sécession opérée, il justifie par elle les licences qu'il s'accorde, passant d'une libération morale et civique aux libérations techniques qui regardent son art. Il pense alors que son honneur d'artiste est à ce prix : suivre une inspiration qu'aucune entrave ne retient ni ne guide plus et profiter d'une irresponsabilité qui le protège et l'allège et le prive aussi de servir la Société et l'art lui-même.

Or, peut-on croire qu'un tort quelconque résulte des sacrifices que l'artiste fait à son œuvre? Il faut affirmer que, pour un artiste, la soumission à son œuvre et l'accomplissement de son devoir d'homme ne font qu'un. L'un intègre ou exige l'autre. La moralité d'une œuvre n'existe pas en dehors du sens de cette œuvre même et se greffe dans la conscience de l'artiste. Ce principe, Roger Caillois ne le conteste pas, mais peut-être ne l'isole-t-il pas assez, ne le sauve-t-il pas assez quand il s'acharne à en accuser les déviations.

Ainsi, *Babel* qui s'ouvre sur un apologue justifiant le titre, est, au premier chef, un traité de morale ou, si l'on veut, de sociologie ressortissant aussi à la philosophie en ce qu'il ne cesse de dénoncer le vice d'une généralisation abusive. Il dispute essentiellement de la dignité de l'homme et de la dignité de l'art.

Au fond du débat, la notion dangereuse qui se remue et se distribue, la notion sacrée que tour à tour on retire et réclame, celle qui oppose définitivement les écoles, les politiques et les religions, Roger Caillois n'a pas évité de la nommer ni de la définir, je veux dire d'en décrire la bienfaisance ou le mauvais usage : *Babel* ou les abus de la liberté.

L'originalité de son livre et pour laquelle il sera honni de ceux mêmes à qui il s'adresse, c'est qu'il vise une profession jusque-là à l'abri de toute législation et dont une indépendance reconnue et souhaitée garantissait les prérogatives. Car s'il est vrai que la fonction de l'écrivain et l'exercice de la liberté se tiennent comme principe à corollaire, supériorité à privilège, qualité à pouvoir, qui osera nier le pouvoir, le privilège, le corollaire? Ou les surveiller au nom même du principe, de la supériorité, de la qualité? La solution que Caillois propose est simple et saine et, pratiquement, vieille comme l'art lui-même: en aucun moment il ne conseille de se soumettre à une vigilance extérieure ni à un arbitraire venu du dehors: il n'en appelle qu'à l'autorité ontologique que l'écrivain tirerait de sa triple condition d'homme, de citoyen et d'artiste et dont c'est sa propre affaire d'harmoniser les charges. Mais il pense que nous vivons un temps de dépression où la vue claire de cette solution s'obscurcit jusqu'à se perdre et, mieux que l'abus de la liberté, c'est l'abus des libertés qu'il déplore et stigmatise. Il parcourt l'une après l'autre

les perspectives littéraires pour déceler en chacune d'elles la stérilité ou, plus rarement, un signe d'avenir. L'autre jour, aux rencontres musicales de Bruxelles, Paul Collaer expliquait qu'un drame analogue se prépare en musique. Là aussi, les éléments rythmiques et toniques ayant été émancipés, le compositeur moderne se trouve devant une disponibilité plénière. Est-ce sa richesse? Est-ce sa perdition? Le génie, assurait le musicologue, trouve toujours son compte; mais l'homme de talent qui contribue à l'enrichissement général d'une époque, à son expression, à sa signification? C'est, en tout cas, le moment, pour chacun d'eux, en fonction de leur volonté expressive propre, de recréer, de réorganiser un langage musical communicable et, par là, de préparer un style futur. En abandonnant la composition tonale pour la compostion sérielle, les dodécaphonistes se trompent-ils de voie? Qui peut le dire? On jugera aux œuvres. Cherchant à louer Erik Satie des formes musicales qu'il avait créées, P. Collaer vint à rappeler la loi rigide de la construction. Parce que là, aucune des forces composantes ne risque de filer en flèche ou d'exagérer sa propre importance. Parce que l'architecture, par nature, échappe à l'incontinence, au débordement, à la décomposition qui guettent la musique ou les lettres. Mais Caillois se rapporte au même repère et voit dans l'architecture qu'il appelle aussi « l'art implacable », non seulement un modèle de l'alignement et de l'équilibre, mais encore comme une définition du style : « le style apparaît souvent la généralisation ou la transposition d'une architecture, laquelle, nécessairement est ordre, science et justice, et tout à la fois beauté, service et force; œuvre collective au surplus, où ne vaut révolte ni caprice » (P. 269).

L'originalité, la sincérité, la profondeur, le sens de la véritable révolte, autant de problèmes, dans *Babel*, sinon résolus, du moins bien posés. Certes, la manière dont Caillois les pose fait apparaître la solution qu'il respecte. Elle réside dans le refus des glissements, la conquête des maîtrises et un certain équilibre des fonds et des hauts que seuls les pouvoirs conscients de l'homme peuvent établir et peser. En définitive, ce qu'il défend, c'est la toujours valable σωφροσύνη, c'est la toujours exquise litote, c'est la toujours héroïque théorie du juste milieu.

Rien ne prouve, au surplus, que le sens de l'absurde si vif et si généralisé aujourd'hui, ainsi que le moderne désespoir, aient

raison contre la volonté d'organiser; l'horreur du réel contre le goût de vivre; la logophobie contre la confiance.

Si un nouvel humanisme, une nouvelle joie, un nouveau style doit naître dans les prochaines années, le livre de Caillois en aura peut-être annoncé la date.

★

Les tenants d'un tel livre, mise à part la conviction indubitable qui l'a dicté, on peut les voir dans *Le Romantisme Français* quoiqu'il y ait ici moins de violence, plus de nuances et peut-être plus de douleur que chez Lasserre; dans *La France Byzantine* quoiqu'il y ait ici moins de hargne et plus d'horizon que chez Benda.

Mais c'est surtout à lui-même que Caillois reste fidèle, à ses propres idées qu'il emprunte, à ses œuvres précédentes qu'il faut le rattacher. *Babel*, c'est, s'en prenant cette fois à la littérature entière et plus spécialement au roman (à propos duquel j'avoue partager son évidente partialité), la série des reproches qu'il adressa dans *Les Impostures de la Poésie*. C'est, développée en fonction du rôle de l'écrivain dans la société moderne, la thèse fondamentale du *Rocher de Sisyphe* et que l'on pourrait résumer ainsi : il n'y a de liberté que supérieure; il n'y a pas de grande œuvre qui ne serve la cause de l'homme et la cause de l'homme est celle d'une civilisation lentement gagnée sur l'ordre naturel, tel quel.

D'où l'unité et la cohérence des travaux de Roger Caillois. D'elles, à leur tour, ce qu'on pourrait appeler moins des défauts que des limites ou des gênes. Le procédé de composition d'abord qui ressemble à un piétinement. Les répétitions sont nombreuses d'un livre à l'autre et dans un même livre. Mais comment les éviter quand on a fait œuvre pie? Comment éviter l'entêtement, l'oscillation courte et la danse sur place?

Quelle virtuosité d'ailleurs dans ces variations sur un même thème où l'on apprend que ce qu'on appelle littérairement et musicalement *variations* est le nom d'un manque imaginatif: *Variations* ou manque de composition. *Variations* ou composition par surcharges. Cependant, effet maximum de solidité et de fixation.

Ce piétinement, cette insistance sans cesse accrue de nouvelles colères et de nouveaux mépris (auxquels d'ailleurs il est difficile de ne pas souscrire) commande l'effort de persuasion et l'allure des chapitres. Voyons par exemple le curieux procédé du chapitre XII. Il énumère et décrit les torts que, séparés, souffrent l'artiste et surtout l'homme de bien par l'ingérence tyrannique de l'État.

Mais la dernière phrase, qui contient l'opinion de l'auteur, paraît la conclusion d'un autre exposé, parallèle et implicite, où les idées de l'art et de la morale eussent été fortement liées. Ainsi, elle renverse les données précédentes et à elle seule les équilibre. On pourrait en dire autant de l'économie du livre entier. Ce sont les pages dernières, brèves et substantielles qui s'opposent, en neutralisant son effet déprimant, au long réquisitoire qui montre la littérature avilie et corruptrice. Après la description détaillée de la maladie, le remède, agissant, efficace et sévère. Après le découragement, l'élan.

Autre conséquence qui découle, pour Caillois, d'une inspiration persistante : son écriture, son admirable écriture, héritière du dix-huitième siècle mais nourrie néanmoins des richesses modernes! La ligne en spirale que suit sa pensée, parce qu'elle subit trop vite ou trop fort la fascination du centre, non seulement l'éloigne de l'amplification et de l'ornement, mais le conduit à faire une synthèse de chacune de ses phrases. Il n'ouvre jamais l'éventail. Il le balance, fermé, et trésors serrés, frappe de ses montants. Dans cet ouvrage qui raisonne, il n'y a pas enchaînement mais succession de raisons. De synthèse en synthèse, l'esprit se fatigue et se plaint de la tension d'un style dont les qualités comblent pourtant ses exigences. Mais que de pages exemplaires, que de formes définitives, que de raccourcis où les arguments s'amassent et se faufilent soit dans un verbe soit dans une épithète : « Il n'est d'ailleurs pour l'homme qu'une révolte féconde : prendre contre la nature le parti de l'homme et, contre elle qui ne connaît ni justice, ni raison ni style, porter plus loin encore les ambitions de cet animal insatiable. »

Dernière remarque : dans un ouvrage qui serre de si près le problème de l'écrivain, on s'étonne de ne trouver aucune référence historique. Pas même dans ces pages maîtresses intitulées *Argument*, qui en divisent la matière et en indiquant la haute

portée. Nul ne reprochera à Caillois, je pense, d'avoir désigné des écrivains par des allusions ou des anecdotes. Les unes et les autres sont si connues et si précises qu'elles équivalent à un nom. Cette manière a l'avantage de ne prendre, en leur personne, à l'égard desquelles il montre ainsi qu'il ne ressent ni hostilité ni rancune, que leur valeur d'indice, que leur rôle d'exemple, irréfutable et, oserais-je dire, vécu. Non, ce n'est pas de cela que je parle mais de l'absence de toute indication doctrinale. Il est impossible de défendre les idées de Roger Caillois sans les asseoir sur un ensemble de principes qu'il faut bien appeler un système. Il est impossible de décider de la valeur des œuvres sans toucher à la notion même de la beauté. Sans doute, sa conception se laisse entrevoir : nettement intellectualiste, on ne peut cependant la rattacher simplement à un platonisme que Kant aurait fortement incliné. Hegel a passé par là. Ne devrait-on pas, à ce sujet, réclamer de R. Caillois une profession de foi? On est plus à l'aise d'engager la polémique avec un livre comme celui de Charles Bernard par exemple (*Esthétique et Critique*) qui, avant d'avouer sa prédilection pour les théories plotiniennes, a du moins parcouru tout l'espace pensant, du moyen âge aux temps modernes, de Saint-Augustin à B. Croce, sachant bien qu'aujourd'hui on n'invente plus tout à fait sa propre théorie. Mais je vois l'excuse de Caillois à l'instant que je lui fais ce reproche. *Babel* est essentiellement le problème de nos années présentes. Il se place au creux de nos ambitions. Il regarde notre génération et notre force. Et la réponse? Nos propres œuvres la proclament. Qu'importe donc ici la diversité des conceptions esthétiques? Elles se tireront, plus tard, de nos réalisations maîtresses. Mais ce qui ne peut être différé, c'est de rétablir le prestige de l'écrivain et de le rendre à sa propre estime; c'est de restaurer les lettres dans leur fonction véritable qui est de traduire un moment de civilisation ou d'annoncer sa prochaine étape. Car il n'est vraiment qu'une question, dit avec raison R. Caillois, « savoir ce qui sert la cause de l'homme. »

ÉMILIE NOULET.

ACTUALITÉ DE TOCQUEVILLE

Alexis de Tocqueville, l'auteur de *La Démocratie en Amérique* et de *L'Ancien Régime et la Révolution*, un de nos plus grands penseurs politiques dans la lignée de Montesquieu et de Bodin, demeure assez mal connu, bien qu'il soit encore cité de temps à autre. Aussi faut-il applaudir le projet des éditions Gallimard d'entreprendre la publication de ses œuvres complètes enrichie de plusieurs textes omis dans le recueil de 1866. Mais le fait que cette initiative soit due à un sociologue anglais Mr. J.-P. Mayer auquel revient la tâche de mener à bien cette utile entreprise nous rappelle assez cruellement que « nul n'est prophète en son pays (1) ». Notre seule excuse, c'est dans la mesure où une certaine conception de la liberté est d'origine anglo-saxonne, qu'il s'agisse doublement d'un prêté pour un rendu. Aussi bien Tocqueville avait-il une épouse anglaise et John Stuart Mill fut le premier à le saluer comme « le grand philosophe de la démocratie ».

On se rendra compte de l'actualité du message de Tocqueville par le texte suivant qui à près d'un siècle d'intervalle (1856) va droit au cœur de nos problèmes : « Au milieu des ténèbres de l'avenir, on peut déjà découvrir trois vérités très claires. La première est que les hommes de nos jours sont entraînés par une force inconnue qu'on peut espérer régler et ralentir mais non vaincre, qui tantôt les pousse doucement, tantôt les précipite vers la destruction de l'aristocratie; la seconde que parmi toutes les sociétés du monde celles qui auront le plus de peine à échapper longtemps au gouvernement absolu, seront précisément ces sociétés où l'aristocratie n'est plus et ne peut plus être; la troisième, enfin que nulle part, le despotisme ne doit produire des effets plus pernicieux que dans

(1) *Alexis de Tocqueville*, par J.-P. Mayer. Gallimard, 1948 (Introduction à l'édition des œuvres complètes). Des extraits d'Alexis de Tocqueville avaient été déjà publiés en 1947 dans l'excellente collection du « Jardin de Luxembourg » consacrée aux « Penseurs politiques » (Éditions de Médicis). J.-P. Mayer signale d'autre part *Comme disait M. de Tocqueville* d'A. Redier (1925).

ces sociétés-là..». Que l'on n'aille pas voir là simplement l'expression de la rancœur d'un aristocrate déchu, regardant en arrière pour se lamenter sur la perte de ses privilèges héréditaires il s'agit d'une vision d'avenir formulée dans des termes dont nous pouvons aujourd'hui vérifier le bien-fondé, dans la mesure où le mouvement égalitaire arrive à sa conclusion logique, selon Tocqueville lui-même l'élimination de la propriété privée « dernier reste d'un monde aristocratique détruit » mais qui n'est pas appelé à lui survivre. Le jugement sur le danger d'une liaison entre la tendance égalitaire des sociétés modernes et l'avènement d'une nouvelle forme de despotisme est fort nettement motivé : dans la société nivelée « les hommes n'étant plus attachés les uns aux autres par aucun lien de caste, de classe, de profession, de famille ne sont que trop enclins à ne se préoccuper que de leurs intérêts particuliers, toujours trop portés à n'envisager qu'eux-mêmes, et à se retirer dans un individualisme étroit où toute vertu publique est étouffée. Le despotisme, loin de lutter contre cette tendance, la rend irrésistible car il retire aux citoyens toute passion commune, tout besoin mutuel, toute nécessité de s'entendre, toute occasion de s'entendre; il les mure pour ainsi dire dans la vie privée ». L'auteur de *L'Ancien régime et la Révolution* dont nous sommes en train de citer et de commenter la préface ne suggérait nullement de s'opposer au progrès de ce mouvement égalitaire dont il estimait la puissance incoercible, mais en prenant conscience de la nature du danger qu'il révèle, recommandait de lui joindre son antidote naturel, la liberté : « La liberté, seule au contraire peut combattre efficacement dans ces sortes de sociétés les vices qui leur sont naturels et les retenir sur la pente où elles glissent. Il n'y a qu'elle, en effet, qui puisse retirer les citoyens de l'isolement dans lequel l'indépendance même de leur condition les fait vivre, pour les contraindre à se rapprocher les uns des autres, qui les réchauffe et les réunisse chaque jour par la nécessité de s'entendre. »

Ainsi Tocqueville a fort bien vu le problème dont la solution préoccupe les esprits de notre temps soucieux de concilier la justice incarnée dans la passion égalitaire avec le maintien des libertés publiques nécessaires à la dignité humaine. Il n'a pas estimé que cette conciliation était inscrite dans le cours spon-

tané des événements, dans le « processus historique », bien au contraire, mais il en a reconnu l'urgence, refusé le désespoir facile qui l'aurait fait écarter comme impossible au même titre que l'illusion qui l'aurait fait croire nécessaire au sens d'inévitable et non pas d'indispensable : « Je pense que dans les siècles démocratiques qui vont s'ouvrir, l'indépendance individuelle et les libertés locales seront toujours un produit de l'art. La centralisation sera le gouvernement naturel. »

Faut-il ne voir en lui qu'un « aristocrate libéral?. » Dans la mesure où une passion d'origine aristocratique l'inspire, c'est celle de la liberté (1), mais le préjugé de caste étant surmonté, on peut dire qu'elle l'éclaire sur les données nouvelles du problème. Il est très vrai qu'historiquement, par nature et par fonction, comme aux temps de la Fronde et des parlements, l'aristocratie a tenté de faire barrage aux empiétements de l'absolutisme d'ancien régime. Mais ces temps sont révolus. Tocqueville s'est défini lui-même comme un « libéral d'une espèce nouvelle », un libéral réaliste, dirions-nous, non point qu'il ait cessé de considérer la liberté comme la valeur suprême mais parce qu'il a conçu la possibilité de l'universaliser, et ainsi de lui retirer le venin particulariste qui l'opposait au second terme de notre maxime démocratique. On ne méditera jamais assez le sens de cette admirable maxime : « Les despotes eux-mêmes ne nient pas que la liberté soit excellente; seulement ils ne la veulent que pour eux-mêmes et ils soutiennent que les autres en sont tout à fait indignes. Ainsi ce n'est pas sur l'opinion que l'on doit avoir de la liberté qu'on diffère mais sur l'estime plus ou moins grande que l'on fait des hommes. »

C'est dans la mesure où il s'agit bien de l'ancienne liberté aristocratique universalisée, c'est à dire de l'authentique liberté civile et politique pour tous et non point simplement de la liberté mercantile d'acheter et de vendre, que l'on peut s'entendre sur la valeur d'un tel « libéralisme ». Il ne se confond nullement avec ce que l'on désigne sous le nom de « libéralisme économique », malgré la confusion intéressée qu'entretiennent à ce sujet

(1) Sur les origines aristocratiques de l'esprit « libéral » au sens noble et non mercantile du mot, cf. Paul Benichou : *Les Morales du Grand Siècle* (Gallimard, 1948), notamment à propos de Corneille.

aussi bien les apprentis despotes qui s'appuient sur le mouvement égalitaire des masses pour accéder au pouvoir que les tenants d'une liberté purement matérielle. La méditation sur les sources aristocratiques d'une certaine conception de la liberté survivant à la déchéance des privilèges aristocratiques eux-mêmes, permet de dénouer le lien historique que l'on établit d'ordinaire entre la liberté politique et la liberté du trafic comme si l'une et l'autre, ayant même origine, ne pouvaient être que sauvées ou perdues ensemble. Le préjugé de la liberté, féodal avant d'être bourgeois, concerne une valeur permanente qui devra encore s'actualiser dans des formes nouvelles.

Dans ces conditions, comment comprendre la pensée d'A. de Tocqueville? Il n'a pas vu d'antinomie naturelle entre la liberté et l'égalité, contrairement à ce qu'on lui fait dire parfois, selon l'interprétation réactionnaire ou soi-disant progressiste de sa pensée (1), les deux écueils qu'il a voulu éviter. Il a estimé que si l'on creusait suffisamment la notion de la liberté, on trouverait l'égalité. Mais si le mouvement vers l'égalité venait à se considérer comme pleinement autonome à l'égard de son terme complémentaire, entreprenait de le subordonner comme un simple moyen, en refusant à la liberté toute valeur intrinsèque, le péril serait grand d'une dissociation finale entre les deux exigences. Or c'est cette éventualité qui est en train de se réaliser sous nos yeux pourvu que l'on continue à s'abandonner à la pente naturelle du devenir historique, qu'il n'y ait aucun sursaut de conscience capable d'imprimer à la trajectoire des événements un autre cours que celui de leur propre inertie. La liberté, dès lors, ne pourra être sauvée que par elle-même, dans la mesure où il continuera à se trouver des hommes capables de l'aimer pour elle-même, voire indépendamment des biens matériels qu'elle procure, à l'aimer dangereusement et ainsi à l'imposer dans des institutions, où si l'on y prenait garde, elle finirait par disparaître complètement : « Certains

(1) « Je plais à beaucoup de gens d'opinions opposées non par ce qu'ils m'entendent mais parce qu'ils trouvent dans mon ouvrage, en ne le considérant que d'un seul côté, des arguments sur leur passion du moment. Mais j'ai confiance dans l'avenir et j'espère qu'un jour viendra où tous verront clairement ce que quelques-uns seulement aperçoivent aujourd'hui. » (Lettre à E. Stoffels, 21 février 1836.)

peuples la poursuivent obstinément à travers toutes sortes de périls et de misères. Ce ne sont pas les biens matériels qu'elle leur donne que ceux-ci aiment en elle; ils la considèrent elle-même comme un bien si précieux et si consolant qu'aucun autre ne pourrait les consoler de sa perte et qu'ils se consolent tout en la goûtant. D'autres se fatiguent d'elle au milieu de leurs prospérités; ils se la laissent arracher des mains sans résistance, de peur de compromettre par un effort, ce même bien-être qu'ils lui doivent. Que manque-t-il à ceux-là pour rester libres. Quoi? Le goût même de l'être. »

D'ailleurs Tocqueville a fort bien vu que les amis de l'égalité, s'ils venaient à consentir le sacrifice des libertés publiques, feraient un marché de dupes par ce qu'ils ne pourraient se prémunir contre le risque de voir renaître une aristocratie d'une espèce nouvelle et le rendraient au contraire inévitable : « A mesure que les attributions du pouvoir central augmentent, le nombre de fonctionnaires s'accroît. Ils forment une nation dans chaque nation; et comme le gouvernement leur prête sa stabilité, ils remplacent, de plus en plus, chez chacune d'elles, l'aristocratie. » Ces lignes prophétiques, pourvu qu'on sache les joindre aux considérations dans lesquelles l'auteur a prévu l'avènement d'un nouveau régime de la propriété, préfigurent nettement ce que Burnham a appelé de nos jours « managerial revolution ». Cette révolution pourrait s'imposer dans la forme insidieuse aussi bien que brutale : « J'affirme qu'il n'y a pas de pays en Europe où l'administration publique ne soit devenue non seulement plus centralisée, mais plus inquisitive et plus détaillée; partout, elle pénètre plus avant que jadis dans les affaires privées; elle règle à sa manière plus d'actions et des actions plus petites; et elle s'établit davantage, tous les jours, à côté, autour et au-dessus de chaque individu, pour l'assister, le conseiller et le contraindre. » D'autre part, constatant le dépérissement de l'ancien esprit d'indépendance qui animait les révolutionnaires lorsqu'ils s'élançaient à l'assaut des bastions aristocratiques, on notera qu' « ils avaient voulu être libres pour se faire égaux » mais qu' « à mesure que l'égalité s'établissait devantage, elle leur rendait la liberté plus difficile ».

Sans doute Tocqueville pouvait-il considérer dans le proche

passé aussi bien que dans son présent, l'exemple de la dégénérescence napoléonienne de deux révolutions, mais il a dégagé du même coup une loi générale des révolutions dont l'exactitude se vérifie encore de nos jours.

L'auteur de *La Démocratie en Amérique* a non seulement prévu les termes généraux du problème contemporain, mais d'une manière plus étonnante encore, l'aspect concret qu'il prendrait en fonction d'une nouvelle configuration des puissances mondiales : « Il y a aujourd'hui sur la terre deux grands peuples qui, partis de points diffèrents, semblent s'avancer vers le même but : ce sont les Russes et les Anglo-américains.

Tous deux ont grandi dans l'obscurité; et tandis que les regards des hommes étaient occupés ailleurs, ils se sont placés tout à coup au premier rang et le monde a appris presque en même temps leur naissance et leur grandeur.

. . . .

L'Américain lutte contre les obstacles que lui oppose la nature; le Russe est au prise avec les hommes. L'un combat le désert et la barbarie, l'autre la civilisation revêtue de toutes ses armes...

Pour atteindre son but, le premier s'en repose sur l'intérêt personnel et laisse agir, sans les diriger, la force et la raison des hommes.

Le second concentre en quelque sorte dans un homme toute la puissance de la société.

L'un a pour principal moyen d'action la liberté; l'autre la servitude.

Leur point de départ est différent, leurs voies sont diverses; néanmoins chacun d'eux semble appelé par un dessein secret de la Providence à tenir un jour dans ses mains les destinées de la moitié du monde. »

Mais la leçon de celui qui ne croyait pas aux systèmes absolus qui font dépendre tous les événements de l'Histoire de grandes causes premières, se liant les uns aux autres, par une chaîne fatale et qui suppriment pour ainsi dire, les hommes de l'Histoire du genre humain » n'est point celle d'une résignation passive. Ainsi, dans la mesure où une nation, servant d'exemple aux autres, parviendrait à accomplir le Grand-œuvre des temps modernes, la difficile synthèse de la liberté avec la tendance

égalitaire, il lui faudrait, selon la formule de M. Mayer, « élever un monument » à Tocqueville, apôtre de la justice et de la liberté. On souhaiterait naturellement que, point trop oublieuse, cette nation soit celle qui l'a vu naître et développer sa pensée.

AIMÉ PATRI.

SPECTACLES

SEXUAL THEATER

Autour de la dernière pièce de M. Bernstein je vois s'organiser deux ordres de réflexions. Il me semble sans intérêt de les mêler. Passant en effet des uns aux autres il est trop facile de tirer — critique — son épingle du jeu.

Il y a le style de M. Bernstein (qui déçoit souvent, mais il n'en changera plus; à quoi bon revenir là-dessus?) les acteurs et ce troisième acte inutile dont tout le monde a parlé. Et puis il y a le sujet. Distinction naïve? Il faut savoir être naïf, ou se résoudre à l'être quelquefois.

Il me semble, en effet, que la pièce de M. Bernstein est plus intéressante par son sujet, et tout ce qu'on peut en dire que par la manière dont il a été traité.

Le sujet, on le connaît : point et contrepoint sur le thème de l'attachement proprement sexuel, sur sa place dans la vie sentimentale, sur son importance pour un artiste. L'artiste est un peintre, Jean Galone. La mort de sa femme l'a laissé désemparé, sans goût pour la création. Il rencontre une jeune femme, Madeleine, devient son amant, retrouve son équilibre, peut de nouveau travailler. Égoïste, il déçoit Madeleine — sauf la nuit. Un jour elle le trompe avec Claude Darois, qui n'est pas un « aimeur » (c'est l'expression que M. Bernstein met dans la bouche de Madeleine) de grande classe mais qui est tendre, attentif, etc. Et puis Jean a une hémorragie cérébrale, frôle la mort, est soigné et sauvé (par Claude). Madeleine lui revient. Celui qu'elle aime, finalement, c'est donc Jean — malgré son égoïsme. Ils resteront ensemble... Jusqu'à la mort? La question vient à l'esprit du spectateur. Mais sur la scène elle est esquissée.

Jean dit bien que l'amour est une défense contre la mort, un masque, un refuge. Mais comme il entend le mot amour dans le sens précis d'amour charnel, il ne donne pas de réponse : car il y a la vieillesse et la mort des sens. Que deviendront Jean et Madeleine lorsqu'ils auront l'âge du renoncement? Pourront-ils vivre ensemble sans d'insupportables hantises? Deviendront-ils des ennemis? Madeleine a vingt ans de moins que Jean... Beau sujet pour un romancier. M. Bernstein l'indique à peine.

C'est qu'il frôle le tragique, le désigne de loin, l'évoque d'une petite phrase — comme celle de Jean au dernier acte, sur la mort et l'amour — mais refuse finalement d'y entrer. C'est dommage, assurément. Car, quoi qu'en pensent ceux qui placent M. Bernstein au-dessous de M. de Létraz (tout en mettant Jean Genêt aux côtés de Racine et de Baudelaire... cette dénivellation m'effraie) il y a dans *La soif* un très grand sujet, que M. Bernstein a vu.

Il l'a vu mais il l'a limité et ce que je lui reprocherais quant à moi ce n'est pas d'avoir été trop « audacieux » mais d'avoir manqué d'audace, de n'avoir pas posé tout le problème, de l'avoir isolé. On conçoit bien, en effet, que Madeleine et Jean — surtout ce dernier — vivent dans l'absolu de la passion charnelle, qu'ils s'abîment l'un dans l'autre comme certains s'abîment en un dieu. J'imagine qu'ils vivent dans ce monde terrible de l'athée pour lequel rien n'est éternel — que l'instant d'illusion arraché à l'extase. Savoir qu'on va mourir et ne rien espérer : c'est une vieille corde tragique. On en peut tirer, on en tirera toujours de beaux sons. L'amour et l'irrémédiable (« *Et pourtant vous serez semblable...* ») voilà ce qui est, pour le fond, le drame des attachements charnels, drame d'autant plus pesant, impasse d'autant plus noire (mais que l'on peut aimer, lucidement, avec une joie d'autant plus intense qu'on sait qu'elle va finir) que l'attachement est plus profond.

Mais voilà : l'attachement de Jean et de Madeleine, il n'est pas celui de deux personnes, de deux *fins*. Il est celui de deux *moyens*. Je sais que ce vocabulaire est un peu « à côté », que M. Bernstein a choisi un plan, qu'il y a placé sa pièce et qu'il s'y est maintenu. Mais ce qu'il faut dire tout de même c'est qu'à aucun moment nous n'avons l'impression (soyons pru-

dents : je n'ai l'impression) que Madeleine aime Jean parce qu'il est Jean. Elle l'aime parce qu'il lui ouvre l'univers merveilleux de la vie sensuelle, qu'il double sa vie, l'éclaire d'une lumière qu'il est seul à pouvoir faire naître. Seul? Peut-être le pense-t-elle mais nous ne pouvons le penser. Nous imaginons trop facilement qu'un autre « aimeur » aurait rempli le même office. Ajoutons qu'on pourrait en dire autant des sentiments de Jean pour Madeleine. Et il ne s'agit pas là de chicaner M. Bernstein sur le hasard qui fait se rencontrer et se convenir Madeleine et Jean. Il s'agit de comprendre que ses deux personnages sont par trop *interchangeables l'un pour l'autre.* Je n'idéalise rien. Je joue — volontiers — le jeu de M. Bernstein. Je sais qu'il existe des natures pour lesquelles il n'y a rien au delà des corps. Je ne demande pas que la pièce s'achève en transports mystiques. Mais je pense que s'il est déraisonnable de parler d'amour sans parler de sexe, il est également déraisonnable de faire le contraire — ou plus exactement de ne pas montrer qu'au delà de la satisfaction, de la possession charnelle, nous cherchons chez l'autre un secret, une conquête qui va bien au-delà de la chair, à travers la chair. Appelons ça l'assurance d'exister, l'oubli des limites, le refuge, ou employons des mots plus simples, peu importe. La soif d'un corps c'est autre chose que la soif d'un corps. On ne sent pas ce domaine qui change le désir en soif, s'ouvrir et s'étendre chez les héros de M. Bernstein. Nous les voyons *avant* l'amour. Mais après? Jean retourne à ses tableaux, l'esprit libre. Il peint des chefs-d'œuvre. Et Madeleine ne l'occupe plus? Il ne pense à elle que cinq minutes ... avant? Et elle? elle *attend*? Voilà où je trouve que M. Bernstein manque d'audace : les repos de cette exigeante passion y sont au moins aussi importants que les sommets, pour qui n'est pas uniquement un animal borné qui reprend des forces, recommence, reprend des forces — et ainsi jusqu'à la fin. J'entends bien qu'on ne peut pas tout dire (question de temps) au théâtre. Mais l'espace de ce troisième acte où il ne se passe rien aurait été (donner des conseils à M. Bernstein, m'en voici tout étonné) mieux employé à nous montrer un *après* — à poser, si l'on préfère, le problème des *après*. Il est indiqué, dans une certaine mesure, par les répliques de Jean qui commentent la liaison de son art et de sa vie sensuelle. Mais indiqué seule-

ment. Et il n'était pas besoin de dialoguer un traité d'esthétique — je n'oublie pas que nous sommes au théâtre — pour nous éclairer un peu là-dessus. Et il y a Madeleine, dont nous ne savons rien.

★

Soif vraie. Soif trop simple aussi, dont nous ne faisons pas le tour, et à laquelle me semble manquer non pas tant des prolongements qu'un contexte : la mort n'y est pas le visage du destin, elle n'est pas intérieure. Elle reste dans la coulisse. Et nous n'en savons pas assez pour épouser le tragique de la passion que Jean porte à Madeleine — pour épouser combien elle est au sens propre *vitale* pour lui. Car il est intéressant de reconstruire une pièce, de remplir les blancs, de pousser chaque donnée initiale jusqu'à ses résultats nécessaires... Mais il y a l'œuvre, telle qu'elle est — et sans doute est-ce péché de critique d'occasion que d'en vouloir sortir. Convenons toutefois que si l'on en peut sortir c'est que M. Bernstein nous fournit la matière. Il a touché à un grand sujet. Il a préféré l'indiquer que le traiter — ou, plus exactement, il l'a traité comme il l'entendait. Nous pensons qu'il ne l'a pas traité comme il aurait mérité de l'être. Mais disons aussi qu'il valait la peine d'être traité, même ainsi... C'est du théâtre, qui satisfait un amour de la scène et de ses prestiges (amour parfois aveugle, manquant de finesse, de discernement) qui est un amour vivant. S'il faut assigner à M. Bernstein une place dans le ciel de l'avenir, je me dédie, laissant cela aux voyantes. Pour l'instant M. Bernstein écrit des pièces. Celle-ci est actuelle. Sa robustesse franche, un peu vulgaire (mais on a bien le droit après tout), son absence de style, de langage personnel, voilà des sujets qu'on pourrait traiter, qu'on a traités souvent, tout le long des vingt-six pièces de M. Bernstein. Mais cela ne nous apprendrait rien. Mieux vaut continuer de réfléchir sur l'amour, sur l'instinct, sur les hommes et les femmes. M. Bernstein nous a fourni un très beau prétexte — et nous n'allons pas faire la petite bouche sur ce qu'il met au théâtre des sujets dont il nous arrive tout de même d'être occupés...

★

Il faut dire — car, dans le théâtre de M. Bernstein, les interprètes comptent beaucoup — que la pièce est jouée par Madeleine Robinson, Claude Dauphin et Jean Gabin. Les deux premiers ont un talent qui nous est familier et que nous saluons avec plaisir. Jean Gabin revient sur la scène après vingt ans de cinéma. C'est un grand acteur, un vieux tigre royal, à la patte infaillible.

GILBERT SIGAUX.

LES AMOUREUX NE SONT PAS SEULS AU MONDE

La sortie simultanée de deux films français ambitieux, une certaine similitude de leurs thèmes, en tout cas de leur inspiration (tous deux se réfèrent à de grands mythes de la littérature amoureuse), incitaient à rapprocher la *Manon* de Clouzot des *Amants de Vérone* d'André Cayatte. Disons tout de suite que le rapprochement ne va pas loin : si le premier de ces films est une œuvre d'importance — et l'on voit mal d'ailleurs l'auteur du *Corbeau* signer une bande médiocre — le second déçoit dans ses moindres détails et laisse le sentiment pénible d'un ouvrage raté, écrasé par ses ambitions mêmes.

La faute en est, d'abord et surtout, à Jacques Prévert, qui semble avoir ici, comme à plaisir, dévoilé les faiblesses, accumulé les poncifs, mis à jour les « ficelles » d'une manière et d'une inspiration sur lesquelles d'aucuns nourrissent de bien complaisantes illusions. Car il apparaît, en fin de compte, que le non-conformiste Prévert n'est rien de moins qu'un conformiste à rebours. De film en film, ses personnages recomposent les mêmes figures du même ballet un peu inconsistant, où leur condition sociale détermine à-priori leurs vertus et leurs vices. Du *Crime de M. Lange* aux *Amants de Vérone*, en passant par *Le Jour se lève, Quai des Brumes, Les Portes de la Nuit*, nous retrouvons, inchangés, le même jeune ouvrier nécessairement sympathique, la même ingénue nécessairement pure et harcelée

par le même suborneur douteux, le même « bourgeois » qui est nécessairement une ganache sadique, la même courtisane sentimentale et nostalgique. Tout cela est un peu court, un peu facile. Un rien d'outrance, et voici le guignol : dans ces *Amants*, l'évocation de la famille Maglia, ex-fascistes déchus, frise le vaudeville plus encore que le mélo.

Le style de Carné sauvait *Le Jour se lève* et *Les Enfants du Paradis* (ses meilleurs films), sinon *Les Portes de la Nuit*. André Cayatte, qui a du savoir-faire, n'a pas de style, en ignore même l'ABC, qui est de savoir diriger ses interprètes. Dalio, excellent dans *La Grande illusion* ou *La règle du jeu*, est ici pire qu'exécrable, et Anouk Aimée, la nullité même. Soit dit en passant, ceci confirme une chose qu'oublient trop volontiers les cinéastes français, savoir : qu'au cinéma, *l'acteur n'est rien* — par lui-même. Je veux dire qu'il est uniquement et essentiellement une création du réalisateur de films (comme le personnage du romancier), un instrument entre ses mains. L'acteur de cinéma n'a pas, — n'a pas besoin d'avoir d'autre « personnalité » que celle du réalisateur, d'autre « talent » qu'une certaine malléabilité, une certaine présence physique : un Jouvet, grand comédien de théâtre, au cinéma un Gabin l'écrase (à fortiori un Humphrey Bogart); or le talent de Gabin, c'est celui de Carné (1). Quel est l'interprète le moins convaincant de *Manon?* C'est Reggiani — qui est aussi le plus talentueux : mais qui demande à un instrument d'avoir du talent?

Rien ne distinguait à priori une Cécile Aubry — sinon une certaine présence physique, justement — de la première starlette venue, et par exemple d'une Anouk Aimée. J'ai bien peur que, Clouzot la délaissant, il ne reste de notre Manon rien de plus que ce qui a fait une Danielle Darrieux, une Dany Robin, une Colette Richard, c'est-à-dire pas grand-chose. Ces « instruments »-là valent ce que vaut celui qui en joue. « Emma Bovary, c'est moi », disait Flaubert. Clouzot pourrait dire : « Cécile Aubry, c'est moi ». Et c'est bien mieux ainsi. Le ciel préserve le cinéma des « monstres sacrés ». L'expérience prouve que,

(1) Bien sûr, il y a des exceptions : Pierre Fresnay en France, James Mason en Angleterre, Bettie Davis en Amérique. Mais c'est chez eux moins affaire de « talent » que d'intelligence et de soumission (à l'auteur ou au personnage qu'ils incarnent).

loin de sauver un film manqué, ils l'achèvent : voyez *Les Amants de Vérone...*

★

Que Clouzot, au demeurant, soit en France le premier auteur de cinéma et, comme on dit en jargon sportif, le seul de sa catégorie, il y a pas mal de temps que cela est évident : exactement depuis *Le Corbeau*, le seul film français peut-être de ces dernières années qui mérite le titre de chef-d'œuvre (1). Aussi bien, est-il permis d'être à son endroit particulièrement exigeant. Et si, à côté des *Amants de Vérone*, *Manon* apparaît comme un sommet du septième art, il est tout de même permis de le passer au plus juste crible.

Si j'avais un reproche à faire au film de Clouzot, ce serait de n'être pas assez *dur*. L'auteur du *Corbeau* a mis de l'eau dans son vitriol. Comme dit Michel Braspart dans *Réforme :* « Clouzot démasque la vérité, mais la ménage ». Croyait-il, ce faisant, s'attirer les sympathies, les indulgences des chevaliers du néo-conformisme? Faux calcul : pour M. André Chamson comme pour *L'Écran français*, son Desgrieux est un traître (en 1949, on est toujours le « traître » de quelqu'un...), un déserteur, mérite douze balles dans la peau, et il est déplorable que sa Manon n'ait pas été tondue en 1944 pour avoir fait trois tours de valse avec quelques soldats allemands, avant de détourner ledit Desgrieux du saint pourchas des fuyards de la Wehrmacht.

Pauvre Manon... Tout le monde est d'accord pour voir en elle une « ingénue perverse ». Perverse? Même pas : la perversité suppose une certaine conscience. Manon, c'est l'inconscience même. Et l'innocence — mais oui! « Si les Américains étaient venus les premiers, moi je n'aurais pas demandé mieux », dit-elle. Et se prostituer, en 1944-1945, en un temps où tout le monde le fait un peu, en somme, lui paraît un moyen peu coûteux de s'assurer tout ce que Desgrieux, qu'elle aime, qu'elle ne cesse pas d'aimer, est incapable de lui donner. Inconscience, innocence, — il n'en faut pas davantage, dans un monde pourri (le nôtre), pour vouer un être à la pourriture. A celle-ci, Manon n'échappe, *in fine*, que par hasard, bien malgré elle aussi, et

(1) En voit-on d'autres que nous puissions opposer à des *Citizen Kane*, des *Odd man out*, des *Brèves rencontres?*

parce que son amour pour Desgrieux, aussi instinctif, aussi irréfléchi que sa « perversité », lui fait préférer la mort avec lui. Il était temps. En somme, cette histoire finit bien. La mort, pour Tristan et Yseult, c'est, dans ces années-ci, à peu près la seule chance d'échapper à pire qu'elle, la seule chance qu'ont les amoureux d'être et de rester « seuls au monde ». (Les auteurs des *Amants de Vérone* eux aussi ont essayé de nous dire cela — mais il n'y ont pas réussi.)

« Toutes les femmes se couchent », dit M. Paul, seigneur du marché noir. Et, tapotant son portefeuille : « Il suffit d'avoir le matelas... » Des spectateurs (et des spectatrices) rient, complaisamment. Ce rire, cette complaisance-là sont plus affreux que le propos et celui qui le tient. Ce qui est effrayant, quand on y pense, c'est que ce M. Paul n'apparaît pas à nos contemporains comme le « vilain » classique, polarisant la haine des foules, mais comme un « type » devenu à ce point familier qu'on ne songe même plus à le trouver tellement odieux. Je ne jurerais pas que certains spectateurs ne lui trouvent une rondeur sympathique, ne l'envient un peu; que certaines spectactrices ne partagent à son égard la faiblesse de Manon, — sans avoir ses excuses. Le sens de l'abjection se perd un peu, en France, ces années-ci.

Ce qu'on regrette, c'est que, tout cela, Clouzot le suggère, mais ne le dise pas; c'est qu'il ait « su flatter les réprouvés sans inquiéter les justes » (Michel Braspart). Il est vrai qu'on ne l'eût peut-être pas laissé dire, encore moins entendu (beaucoup de gens ont trouvé simplement ennuyeux l'*atroce* témoignage de Rossellini, *Allemagne année zéro*). Si seulement le dialogue de Jean Ferry avait, *mutatis mutandis*, la dure précision de celui que Clouzot écrivit lui-même pour *Le Corbeau!* Dieu merci, nous sommes loin des « mots d'auteur », des répliques sur- « écrites » *alla* Prévert, *alla* Jeanson, qui, trop souvent, tendent à et tentent de pallier l'indigence des images. Dans *Manon*, au contraire, l'éclat de celles-ci et leur signification s'accommodent mal, parfois, d'un texte déficient, qui n'est pas sans estomper la rigueur, la cruauté — et l'érotisme — de Clouzot, cette « assez atroce poésie de l'intelligence » (Brasillach) qui faisait du *Corbeau* une œuvre incomparable et, de son auteur, le premier entre ses pairs.

Je répète que ces réserves n'entament en rien le goût que l'on a pour *Manon*, sans conteste le meilleur film français depuis *Quai des Orfèvres* et de loin supérieur, par exemple, au *Diable au corps*, qu'on lui a opposé.

Au demeurant, ce qu'on pourrait en dire dans un sens élogieux ne serait qu'illustration de ce que Clouzot lui-même déclarait dans une récente interview et qui définit fort bien sa lucide conception du style cinématographique : « Le cinéma est plus près du roman que du théâtre (1). Le théâtre doit traiter une crise. Le cinéma a toutes les facilités de décomposer un problème. Le théâtre oblige à simplifier à l'extrême les personnages. Dans le roman vous pouvez montrer une transformation des caractères (je ne crois d'ailleurs pas qu'ils se transforment), en tout cas une progression qu'on analyse sous des angles constamment différents. Comme au cinéma. »

On invite à méditer là-dessus ceux pour qui le cinéma n'est jamais, selon la formule de René Clair, que « le théâtre du pauvre, et un pauvre théâtre ».

C. E.

PROMENADES

LA MORT A LA CAMPAGNE

Les habitants du hameau, réunis par petits groupes au bord de la route, regardent la maison de la morte.

Le visage sérieux, des femmes échangent quelques mots à voix basse. Elles sont vêtues de noir, excepté l'une d'entre elles dont le chapeau s'orne d'une frissonnante aile bleue. Cette aile bleue attire l'attention comme un signe incongru, inquiétant peut-être, qui palpite entre la vie et la mort toute proche.

La barrière du jardin est ouverte. On y voit le corbillard attelé d'un cheval à croupe d'ébène qui secoue sa crinière étincelante et fait sonner ses sabots. Au milieu du profond silence, cela

(1) Claude-Edmonde Magny a également développé ce point de vue, dans son intelligent essai *L'Age du roman américain*.

résonne joyeusement comme pour repousser davantage les bornes du ciel.

Une femme murmure : « On ne se croirait jamais au mois de janvier, c'est une journée de printemps », et elle lève un peu la tête pour humer l'air. Son visage fait songer à de la vieille terre craquelée où l'eau des yeux dort tranquillement.

On se demande comment la maison de la morte peut abriter un tel mystère sans que ses murs éclatent, sans que son toit se crevasse. Cependant, elle est plus secrète et pimpante qu'à l'ordinaire, comme s'il se fût agi de ramener ses limites aux dimensions d'un simple cercueil protégeant le cercueil de la morte. La vigne vierge de la façade est nue; seules quelques feuilles du dernier automne y agitent encore leurs petites mains sanglantes.

Un silence nouveau se creuse au milieu du silence.

Cinq pompiers aux casques rutilants sortent le cercueil et le chargent sur le corbillard. Le plus jeune arrange avec soin les plis du drap noir qui l'enveloppe. Et ce simple geste prend un pouvoir étrange : il semble effacer la mort, l'insérant aussitôt dans un rythme aussi tendre et vaste que celui de la vie. Les visages des hommes et des femmes émergent d'un sommeil qui les tenait clos jusque-là.

Le corbillard prend la route sur ses hautes roues grinçantes. Il évoque un insecte gigantesque, noir et argent, dont les frêles antennes se dressent vers le ciel.

La famille de la morte suit : une femme ensevelie sous des voiles de crêpe, et trois hommes déjà vieux. C'est leur mère qu'ils conduisent au cimetière. On ne voit jamais que le dos de ceux qui pleurent un mort : les trois hommes ont des nuques brûlées où poussent quelques poils gris, les rides y ont creusé de profondes entailles. Ils ont endossé leurs habits du dimanche, un peu lustrés aux omoplates et aux fesses. Un autre homme courbe davantage la tête; et son cou écarlate révèle qu'il est jeune et, sans doute, plus touché par le désespoir.

Le cortège s'organise : d'abord les femmes, les hommes ensuite.

La route file droit, puis tourne un peu avant de s'engager dans un bois de peupliers. A gauche, entre les branches dénudées, s'incurve une étendue de terres pourpres, des champs

déjà duvetés de vert, ainsi que des bois qui ferment l'horizon. Le soleil est si doux qu'on pourrait presque voir la terre palpiter sous sa caresse, telle une immense poitrine. Sur la droite, au creux des vergers desséchés, les maisons du village reculent, semblent se détourner, puis disparaissent. Leurs fumées montent d'abord, puis se couchent, légères, pour s'en aller au fil du ciel.

Les hommes et les femmes ne regardent pas la campagne; on dirait même qu'ils l'évitent comme s'il s'agissait de dévisager la mort elle-même.

La terre nue, si pure dans ses vêtements d'hiver, et qui glisse vers eux de part et d'autre de la route, n'est-elle pas le visage de la mort?

Ils le pressentent obscurément, de toute leur chair brûlée; ils savent qu'il n'existe pas de frontière entre elle et leur marche ténébreuse. Un seul pas hors de la route leur ferait peut-être franchir cette frontière, sans qu'ils en prissent conscience.

Ils n'ont pas peur de la mort, pourquoi redouteraient-ils le calme lumineux du ciel? et la brume qui repose au creux des vallons? et les buissons craquants qui bordent le ruisseaux?

Et la mort ne les étonne pas davantage, s'étonneraient-ils du lourd envol des corneilles au milieu d'un champ? de la dérivation des nuages? du miracle des mousses scintillant au profond des bois?

Les femmes posent mal leurs pieds sur la route. Leurs souliers du dimanche, bien cirés, sont déformés, et chacune adopte une allure différente.

Il y en a de très vieilles, lourdes et poussives, oscillant un peu des hanches; d'autres, plus vigoureuses, aux pas martelés; il y en a de fort jeunes dont les jambes ressemblent à des colonnes.

Elles tiennent toutes la tête inclinée, et bavardent sans presque remuer les lèvres. L'une dit : « Ça s'est vite décidé. A la Noël, il est venu la demander à son père. Il ne pouvait pas continuer seul à la ferme, pensez donc : les champs à cultiver, les bêtes à soigner... Alors il l'a emmenée là-haut. »

La jeune mariée marche au premier rang; elle est seule à se tenir droite encore. Sa grossesse commence à être visible et de vilains boutons déparent son beau visage.

Chaque femme porte, précieusement serré contre elle, un sac de cuir à fermoir brillant, plat comme une galette. Elles ne soupçonnent pas que ce sac inutile est le luxe de leur vie; il aurait pu contenir des secrets inconnus, les lettres qu'elles n'ont jamais reçues, de menus cadeaux rapportés d'une grand'ville. Rien de tout cela ne s'est produit dans leur existence; mais elles n'en ressentent ni regret, ni nostalgie. Chacune, cependant, s'obstine à se munir d'un sac vide, car il faut, en dépit du silence, préparer une place au mystère dont la venue est toujours possible.

L'homme le plus âgé du hameau — il a quatre-vingt-cinq ans — se laisse distancer. Ses jambes raidies lui obéissent mal. Il a beau s'efforcer, l'écart s'accroît davantage à chaque seconde. Il ralentit de plus en plus et, bientôt, il est seul sur la route. Personne ne se retourne vers lui. Personne ne lui offre de l'aide.

Aveugle, le cortège de mort poursuit son doux piétinement de troupeau, noir au milieu de la campagne limpide.

Le corbillard tourne, prend le chemin du village par delà lequel se trouve le cimetière.

Ce chemin descend d'abord vers la rivière et le cortège, accélérant son allure, paraît s'élancer avec une hâte religieuse vers le but qui lui est prescrit; ensuite il reprend son pas mesuré, passe à côté du lavoir et grimpe entre les premières maisons du village.

Les gens viennent sur les seuils, les enfants interrompent leurs jeux.

Sur la place de l'église, les arbres aux branches enlacées dansent une ronde immobile, et le clocher délabré, hanté par les corneilles, laisse vibrer l'azur à travers ses hautes charpentes.

Un peu de vent souffle au sommet de la colline, là où sommeille le cimetière clos d'un mur gris.

Les hommes et les femmes s'arrêtent, respectent un certain espace entre eux et la fosse ouverte. Place au doux vent de la mort! Place à la terre gourmande! Les tombes frémissent, attentives.

Le ciel pleut sur les têtes découvertes. Le prêtre commence à psalmodier la prière des morts d'une voix étrange, aérienne, qui monte à la manière du vol des alouettes, déchirante à force de persévérance et cependant glorieuse.

Par une sorte de miracle, l'homme le plus âgé du hameau qui était resté seul sur la route se trouve à présent au premier rang des fidèles, et son visage ne révèle plus la moindre trace de fatigue.

Personne ne se demande comment il est venu. Il est comme le seigneur de ce cimetière; un air d'accueil fait sourire sa bouche desséchée, son regard fond, pareil à l'eau d'une source.

Il est beau, puissant et terrible, et penché au bord d'un monde béant.

Une femme se détache du groupe, s'avance au milieu des tombes, puis s'immobilise, un mouchoir appliqué sur la figure. Ses hanches sont larges et pesantes, son dos voûté. Elle tient les jambes un peu écartées.

Elle sanglote sans bruit et son corps entier commence à rythmer sa douleur par petites secousses légères.

On pourrait croire que son âme dit : « non-non-non-non ...»

On pourrait croire aussi qu'elle berce un enfant.

DOMINIQUE ROLIN.

UNE INCOMPRISE

Chez le tripier, on l'appelle la femme aux chats. Elle n'a guère plus de trente ans mais se laisse un peu aller depuis que son mari l'a quittée, l'année dernière.

Je la rencontre souvent; elle achète du mou et de la rate en revenant de son bureau, vers sept heures. Ou bien je la croise dans l'escalier. Je m'efface... Pardon!... Faites donc!...

J'aurais pu ne jamais la connaître, si je n'avais été contraint de placer des économiseurs de gaz, pour ma précaire subsistance; vous savez, ces petits tubes en verre avec un bout de fer blanc hélicoïdal à l'intérieur... ce que ça économise, je l'ignore. Je sais seulement que j'ai cinquante francs par appareil vendu.

Un soir, j'ai décidé de taper mes voisins. J'ai commencé par le sixième étage... La femme m'a fait entrer. Polie, mais froide. Il était indispensable de créer l'ambiance.

Un chat est venu se frotter dans mes jambes. Belle occasion!

— Oh! le beau minou!... comme il est gentil!

Il s'appelait Pompon, pelé du crâne et chassieux comme une bête d'appartement. Je n'osais pas le caresser. J'ai appris qu'il avait cinq ans.

En entrant dans la salle à manger, j'ai vu un autre chat qui trônait sur l'unique fauteuil. Mais celui-là était mort et empaillé, comme je l'appris immédiatement.

— C'est Grisette! Quand elle est morte j'ai eu tellement de peine que je l'ai faite naturaliser... Pauvre Grisette! La veille de mourir, elle me regardait encore avec ses yeux, vous m'entendez!

Je me composais la gravité.

— Les bêtes sont bien meilleures que les gens, et plus fidèles! me dit-elle... Avec elles on peut compter sur du certain. Tandis qu'avec les gens...

Je pensais au mari qui avait oublié de rentrer. Peut-être se sentait-il de trop, dans ce petit logement où le bon fauteuil était réservé à la chatte empaillée? Et où l'on devait sans doute préparer la croûte à Pompon avant la sienne propre?...

— Tant que mon mari était là, dit-elle, il n'y avait pour moi que lui au monde, et mes bêtes... Je le lui disais bien : nous deux et puis Pompon, et merde pour les autres!.... Voilà comment je suis, monsieur, je ne m'en cache pas! J'aime mieux les bêtes que les gens!.... Et depuis qu'Albert m'a lâchement abandonnée, vous pensez que je n'ai pas changé d'avis!

— Monsieur votre mari n'aimait peut-être pas les bêtes?

— Lui? Mais si, il avait un bon fond. Il ne disait rien. Il allait visiter la caisse de Pompon. Et même quand le pauvre minou se faisait les griffes sur ses bas de pantalon, il comprenait bien que ce n'était pas méchanceté... Seulement, monsieur, c'était un faible. Il s'est laissé entraîner par des camarades. Les derniers temps, je ne le reconnaissais plus. Il voulait qu'on reçoive ici des gens... Une fois il m'a dit de mettre Grisette dans un placard, parce que ça faisait rigoler ses copains!... Et moi je lui ai dit : « Tes copains sont des grossiers qui n'ont pas de sentiment. Mais moi j'ai du sentiment. Grisette fait partie de mes souvenirs. Elle restera sur le fauteuil! » ... N'est-ce pas, monsieur, que j'avais raison?...

— Heu...

— Vous n'aimez pas les bêtes?

— Si, si! Beaucoup!

— Albert prétendait qu'on doit recevoir, et rendre des visites. Il disait que ça l'aiderait dans son métier... Et moi, monsieur, j'ai fait ce qu'il fallait faire. J'ai reçu des étrangers, ici. Plusieurs fois. A prendre le thé ou le café!... Et le sucre était sur la table! Moi je n'ai rien à me reprocher... Et de voir des gens, ce n'est pas ça qui m'a fait changer d'avis! Tous menteurs, prétentieux : « Moi j'ai fait ci et ça! »... Et qui vous passent des grands mots pour se poser, qui parlent de choses inutiles, des livres, des musées, est-ce que je sais, pour en mettre plein la vue!... Moi, ils me faisaient bien rire! Et je leur disais : « Ça vous intéresse peut-être. Mais ça n'intéresse pas Albert! On est heureux nous deux, on se fout du reste! » ... Hein? S'ils avaient été heureux, les copains, est-ce qu'ils se seraient embarrassés de choses inutiles?

— ...

— J'aimais bien qu'Albert reste ici, le soir et puis le dimanche... Il était heureux, monsieur. Eh bien, ses copains étaient jaloux!... Ils lui ont dit : « Tu t'encroûtes! Tu es barré par ta femme! Tu n'arriveras jamais à rien!... » Alors moi, quand j'allais chez eux, je ne leur cachais pas ma façon de penser. Je suis franche, moi, monsieur!... Et je peux bien dire qu'Albert je ne l'ai jamais barré, au contraire. Moi j'avais de l'ambition pour lui. Et quand il pouvait connaître quelqu'un d'influent, je lui disais : « Va le voir! »... Mais je ne voulais pas qu'il se disperse, ni qu'il perde son temps pour les copains! Ça, non! Et chaque fois qu'il était question d'un projet vaseux, je m'opposais!... Albert, lui, ne voyait jamais le mal. Il ne se rendait pas compte qu'on voulait l'utiliser, sous prétexte d'amicales, de sorties en groupe, de mouvements divers, est-ce que je sais... Il me disait : ce sont des amis!... Je lui répondais, il n'y a pas d'amis!

— ...

— Je ne voulais pas d'enfant. Les enfants, c'est trop long à élever, et c'est malpropre. Moi j'aime mieux les chats, que voulez-vous, c'est plus intelligent : on leur donne des habitudes en trois semaines. Et puis on s'attache à eux... Albert voulait au moins un enfant... J'ai cédé parce que je l'aimais. Seulement j'ai mis mes conditions, à savoir qu'il me garderait à la maison

et que je n'irais plus travailler dehors... Il a dit oui. Et puis on n'a pas eu d'enfant; ce n'est pas ma faute... Alors Albert est devenu tout drôle. Il s'est mis à me répondre sur un ton qui ne me convenait pas... Et puis il battait le chat!... Pauvre Pompon, hein, qu'il était méchant, ton maître?.... Cette bête-là souffrait, vous savez, je voyais ça dans ses yeux. Elle ne comprenait plus. Et moi aussi je souffrais. Alors on s'enfermait tous les deux, Pompon, dans la cuisine... Et il avait sa manière de ronronner pour me dire qu'il était là!... Pas vrai, mon Pompon?...

— ...

— Alors Albert me disait que je n'avais pas d'idéal... C'est bien un mot soufflé par ses copains, ça!... Et l'autre mot, comment qu'il disait aussi, que j'étais pathologique!... Hein! Dès que les gens vous voient heureux il faut qu'ils inventent des mots pour vous salir!... Et il devenait grossier, même!... « J'étouffe ici, je crève! Est-ce que tu me feras empailler aussi quand je serai crevé? » ... Voilà comment il me parlait, monsieur! Et à la fin, plus rien ne comptait; sa femme, son chat, c'était zéro! Son cœur se desséchait... Ah la la! Et les copains qui devaient lui monter la tête; j'entends ça! « Laisse donc tomber ta femme! » ... Ah! c'est bien égal aux gens, le mal qu'ils peuvent faire!... Tenez, pendant des semaines, quand Albert est parti, Pompon attendait chaque soir à la porte, et qui pleurait, et qui miaulait!... J'en étais malade, monsieur!... Que voulez-vous, j'ai du cœur, moi! Et j'en souffre, moi! J'en souffre, mon pauvre monsieur, de vivre dans ce sale monde d'égoïstes!...

JEAN MECKERT.

MARTEL EN TÊTE

Un juge renonce a faire son métier de juge. Des médecins-légistes renoncent à faire leur métier de médecins-légistes. S'inspirant alors de procédés en usage chez les Américains, ils remettent les pouvoirs que la République leur a confiés à une seringue chargée jusqu'à la gueule d'un philtre de vérité appelé penthotal.

Dans le même temps, on s'indigne qu'au cours d'un procès intenté contre un évêque hongrois la police ait peut-être employé une drogue pour vaincre l'accusé. La chose est-elle sûre? Absolument pas. Ce qui est sûr c'est qu'un magistrat français a donné l'ordre d'utiliser la drogue contre un détenu politique français. Ce qui est également sûr, c'est que la presse n'a donné à cet événement qu'un écho bien parisien où la curiosité amusée ne se le disputait qu'à une admiration non déguisée pour les progrès de la chimie.

Pourtant peu de pays sont mieux pourvus que le nôtre en défenseurs des Droits de l'Homme. Certains datent d'hier, d'autres d'avant la guerre de 1914, mais c'est une espèce reproductive, celle des travailleurs de l'humain, et sa disparition n'est pas à craindre. Ils veillent aux créneaux des remparts. L'évolution du monde leur donne à penser — parfois jusqu'à l'indigestion. « Présence de l'humain », comme ils disent. Ou « du point de vue humain ». Selon les cas leur compétence s'étend jusqu'à l'humanisme ou s'élève jusqu'à la personne humaine.

Naguère, habitués à l'affût, ils avaient le réflexe rapide. Prêts à pétitionner, à signer un manifeste dans l'ordre alphabétique, ils épiaient l'actualité. Autant leur faucher une occasion de se dresser que faucher un os à un chien.

— Bas les pattes, aurait-on entendu. Touchez pas à ça. Il y a de l'humain là-dedans. C'est à mézigue. C'est mon job, ma pêche gardée. Strapontin réservé au service!

C'est vers 1934 que la tribu flaira du louche et mit du jus de fruit dans son vin. Elle resta bruyante, mais son indignation se tempéra d'une incertitude frémissante. Dans le privé, sarcastiques, un brin aigus, les travailleurs de l'humain ne se montrèrent plus en public que déchirés : sachant combien le problème est complexe d'une part, ne pouvant d'autre part se résoudre à un silence qui pourrait paraître complice, élevant donc la voix, mais ne l'élevant qu'à regret, redoutant que cette (humble) voix ne fût interprétée sans nuances et qu'on lui supposât un antitruquisme systématique, bien éloigné pourtant de leur pensée profonde. Mais enfin ils faisaient encore du bruit, et non pas seulement celui de leurs articulations en s'asseyant dans les fauteuils académiques. Prospères et meurtris, couverts de prix (si poss. Nobel, si pas sérieux s'abst.) ils s'obstinèrent

tout de même à faire reculer, selon l'époque, la guerre criminelle ou la paix honteuse. Biblotant, proud'honnant, aristotant, jean-jacquisant, avec des lapsus de droitiers et de gauchers, des affinités pour le XVII^e^ ou le XVIII^e^ tenant au quartier où ils sont nés, fous de la mise au point, amoureux des réserves, confidents des jeunes gens, protecteurs des numéros zéro de revues, amis (un peu dédaigneux) des congrès, sensibles et étonnés jusqu'à la sévérité par une époque qui perdait le sens de l'humain que c'en était une pitié.

Jusqu'en 1939, ce fut donc, à tout prendre, du bon billard. En père peinard, on mit l'accent grave sur le sort des nègres de l'Ohio, les méfaits du cinéma permanent, la misère des esclavagistes éthiopiens ou de l'enfance espagnole (d'où qu'elle vienne). Puis vint l'époque où l'adresse du laboureur se jugea aux dents de scie de son sillon. On acheta le charbon chez son coiffeur. Devenus vénitiens ou orientaux, les fonctionnaires d'Intermezzo s'abonnèrent aux œuvres de Machiavel en fascicules et, à force de défaire la nuit ce qu'ils avaient fait le jour, contractèrent le complexe de Pénélope.

Les champions de l'humain marquèrent le coup et retinrent la leçon. Maintenant, vous pouvez toujours leur taper dessus ou leur montrer du sucre, ils ne sortiront pas comme ça de l'écurie. Certes, ils maritornent toujours, madaulinent, fabrèguettent, gidouillent, stanislasfulminent, chamsonnent, béghinaillent, camusardent, duhamélisent ou massissonnent. Ils se dressent encore si, à Costa-Rica, on arrête un fantaisiste égyptien pour vol politique (ou confessionnel) de bicyclette. Ils acceptent aussi de faire de la figuration autour d'un publicity-man de Frank Capra venu lancer une nouvelle version de *M. Smith au Sénat* avec extérieurs sur les marches de Chaillot et intérieurs à la Salle Pleyel. A la rigueur, ils remueraient si le visage de Ferdinand Lop étant pris en flagrant délit d'outrage à la pudeur on arrêtait brutalement leur confrère.

Non, ils n'ont pas cessé de lutter pour l'humain et la liberté! Ce sont les méthodes qui ont changé. Si vous alliez visiter ce vieux préposé à la liberté des instincts pour lui demander d'intervenir en faveur des quinze Corydon que chaque ville de plus de vingt mille habitants s'est crue obligée de découvrir, il vous répondra gravement que, certes bien sûr, mais que d'un

autre côté, τα μεν τα δε. Pour peu que vous insistiez, il vous confierait qu'autrefois il se serait fait un plaisir de donner de la plume, mais que les temps sont changés, qu'on n'est plus en 1926, que fini de rigoler et que nous vivons une époque sérieuse. Ce n'est pas, concluerait-il, au moment où les pouvoirs publics veulent bien reconnaître officieusement mon anticonformisme que je vais, par une incartade sans efficacité, leur faire regretter un effort de compréhension qui est tout à leur honneur. En vous congédiant, il vous supplierait de faire attention à la marche, car il serait navrant pour lui que vous glissassiez : il n'a rien perdu de sa sensibilité frémissante.

Rien à espérer de nos hauts-bêlants millésimés, et le pouvoir peut à son aise imposer aussi bien sa sensualité d'état, sa déraison d'état, que cette critique, également d'état, dont les prix donne droit à une loge à Fresnes. Il y a moins encore à espérer des néo-bêlants, grandis aux fortes nourritures de la Quatrième naissante. Cocardiers, conformistes, engagés et réengagés dans les docilités métropolitaines, ils renchérissent sur la prudence neuve de leurs aînés et mijotent comme l'éternel miroton des concierges. Leur astuce, c'est de laisser entendre que le miroton est atomique. Que si l'on n'a pas éclaté encore, c'est qu'on cherche un point d'impact. Qu'on s'interroge. Que si l'on médite longtemps les pochettes-surprises c'est pour qu'elles soient exactement moitié typhus moitié choléra. Que si l'on en est réduit à peser le pour et le contre, c'est sur une balance qui, pour être de cuisine, n'en est pas moins ombrageuse. Que si l'on en est réduit à apprendre sagement la balistique, c'est que l'état de siège nous oblige à n'envoyer un pavé sur la tête de Staline qu'après l'avoir fait ricocher sur celle de Franco.

★

Les enfants qui jouent sous les tables pendant que leurs parents lisent le journal apprennent par cœur des noms prestigieux, qu'ils n'oublient jamais. Ce sont en général des syllabes farouches, de consonances étrangères, bonnes pour faire peur et mettre l'eau à la bouche. Sous les tables, depuis l'affaire Fualdès, ils ont donc collectionné des mots-clefs, rongés par le

sang comme celle de Barbe-Bleue, qu'on leur jetait comme des miettes, Fieschi, Orsini, Victor Noir, Tropmann, Pranzini, Prado, Ravachol, Alméréda, Nestorino, Mata-Hari, Almazian, Seznec, Vampire de Düsseldorf, Gorguloff, Stavisky, Weidmann. La tradition s'est poursuivie. Les petits garçons ont aujourd'hui à choyer et à polir comme de l'agathe Petkov, Kravchenko, Mindszenty, à imaginer le « rideau de fer » comme leurs parents avaient imaginé « Le Bloc » ou la Triplice.

Si je déplore que le roulement de tambour ait été trop faible en l'honneur du penthotal, c'est que j'ai peur qu'il soit passé inentendu des enfants et qu'ils aient perdu une pièce rare pour leur trésor.

Mais ce n'est pas seulement pour ça. Oui, je sais que le pamphlétaire est toujours tenté d'annoncer la fin du monde quand on empêche les villageois de danser. N'empêche que l'on peut caractériser une époque à la manière dont on s'y prend pour réprouver la danse ou pour interroger les citoyens. Tel n'est pas seulement le jugement du sociologue : dans mon histoire de France illustrée de cinquante vignettes, les siècles étaient représentés par des scènes d'interrogatoires judiciaires dont les unes se déroulaient sous un chêne, les autres autour du brasier du jugement de Dieu, ou encore sur les instruments de torture du Châtelet.

Mon propos a donc ses lettres de noblesse. Ce n'est pas une sensiblité vétilleuse qui m'invite à considérer comme très grave l'apparition de la seringue de Pravaz entre la balance et le glaive au sein des attributs de la Justice. Celle-ci, elle-même, s'est émue ou s'en est donné l'air. En tout cas, si elle a négligé le juge qui avait donné commission rogatoire à la chimie, elle a consenti à poursuivre les médecins qui avaient prêté la main — pour ne les en acquitter que mieux, d'ailleurs.

Dans les relations de presse, on motivait le jugement sur ce fait que l'opération à laquelle s'était livrée les médecins était « anodine ». Que doit-on en conclure sinon que, indifférents au casse d'une conscience, les juges n'étaient préoccupés que de savoir si l'inculpé avait subi ou non contre son gré une intervention chirurgicale dangereuse. Ce n'était qu'une piqure d'épingle.

★

Le penthotal entre donc dans nos mœurs. Avec les réserves d'usage, naturellement, formulées par un tribunal qui a tenu à souligner qu'il ne jugeait pas d'un principe, mais un cas, et qu'en l'occurrence l'inculpé avait été volontaire pour la piqure, laquelle n'avait pour but que de déterminer si son aphasie était feinte. Autant de nuances qui s'évanouiront facilement à la première lessive.

Je ne sache pas qu'une association de magistrats ait protesté contre cette mécanisation de la fonction judiciaire; que l'ordre des médecins ait convoqué devant lui les deux praticiens qui, aux applaudissements d'une certaine presse, avaient ravalé leur mission au rang d'un succédané du passage à tabac; que le clergé catholique se soit élevé contre une pratique qui, à vue de nez, semble incompatible avec la conception qu'il est censé avoir de l'homme. La Ligue des Droits de ce dernier a peut-être dit un mot, après tout, mais si bas, alors, qu'il n'est pas parvenu jusqu'à nos oreilles. Ces ligues modèles Cartel d'Action Morale qui sont si pointilleuses pour défendre les consciences quand il s'agit de Miller ont poursuivi, sans tourner la tête, leurs importants travaux sur les ravages moraux du Maneken-piss à travers les âges. Sauf de rares exceptions, les travailleurs de l'humain, trop occupés à œuvrer en fonction de l'homme, pour lui, par rapport à lui, aux limites de sa condition, sous son signe, en sa présence, ont supporté sans faiblir qu'on donnât des leçons de sincérité sur un billard et qu'on jouât la vie d'un homme sur les mots qui lui coulent des lèvres après qu'au moyen d'une seringue on en ait fait un idiot.

Pour les pédants de la vulgarisation freudienne, qu'ils sévissent à Holywood ou prétendent inspirer des mœurs nouvelles à la justice française, il est sans conteste que la vérité séjourne non à la surface mais dans la vase du puits, qu'il suffit de nous abrutir un peu pour qu'elle jaillisse parce que, contrairement aux marchandes des quatre saisons, nous gardons nos fruits les plus valables pour le dessous du panier. Une civilisation sert précisément à savoir que l'être humain n'est pas si simple ni sa conscience si géométriquement compartimentée qu'il y ait en lui, bien séparés, le noir du mensonge et le blanc de la vérité.

L'homme penthotalisé tient d'autres propos que l'homme lucide, mais non forcément plus vrais. Pierrot-le-Fou, après la piqûre, aurait peut-être répondu que le presbytère n'avait rien perdu de son charme ni le jardin de son parfum. Je ne veux pas m'engager dans une contestation savante, mais il se trouve que ce qu'il est convenu d'appeler de hautes autorités scientifiques ont bien voulu rappeler qu'on ne tranche pas dans l'homme comme dans la matière indifférenciée d'un champignon et conclu que, dans l'état actuel de la question, les révélations obtenues par le penthotal devaient être tenues pour suspectes.

Il paraît que les biologues ont plus d'estime pour les complications de notre pensée que les écrivains qui font métier de l'analyser. Mais si ces derniers, par leur silence, s'obstinent à ratifier la notion la plus simpliste qu'on peut avoir de notre conscience, qu'ils renoncent une bonne fois à faire des castagnettes sur l'air des droits sacrés de la personne humaine.

C'est pourtant en invoquant naïvement la liberté sacrée de ladite personne que l'ordre des avocats de Paris a cru émouvoir, sinon le public, du moins ceux qui, depuis si longtemps, gagnaient leur vie en écrivant et en pétitionnant à son propos. Eh bien! à cette protestation du barreau, s'est empressé de répondre un écrivain qui, par l'hebdomadaire élévation de ses vues, la malicieuse générosité de ses préocupations, avait acquis à juste titre la réputation d'être un travailleur soigneux de l'humain. Ce représentant de la pensée française chez lequel le talent le dispute au chauvinisme farouche (les chances sont inégales) a utilisé une demi-colonne d'une feuille qui peut passer pour l'une de celles qui servent mieux notre élite intellectuelle pour démontrer que si ces avocats faisaient « une montagne d'un nid de taupe » c'était seulement parce qu'ils craignaient que l'usage du penthotal attentât « au pathétique des plaidoiries ».

Voici une réplique qui restitue à merveille le son d'une époque. Un certain goût pour la bassesse est significatif. Dans « Service Inutile » Montherlant a rapporté l'observation d'une dame devant un malade assis sur une chaise de square : « Il est saoul ». Si notre auteur (pour employer la langue qui lui est familière) était d'aventure instruit (*id.*) du long effort qui a lentement

édifié les droits de la défense, il ne douterait pas de se trouver en présence d'une affaire d'épices. Il se divertirait de cette loi qui veut qu'à l'instruction le prévenu se trouve sur un pied d'égalité avec le juge, que sa liberté soit respectée jusque dans ses mouvements et qui entache de nullité un interrogatoire durant lequel les menottes lui auraient été laissées. Malgré son goût érudit du passé il ne pourrait que s'amuser d'une époque assez timide pour s'offenser de pareils détails alors que la nôtre admet si aisément qu'on traque un homme dans le coma.

Mais n'allez pas croire que ce publiciste est une brute *totalitaire*. Il est tendre au contraire, libéral, et si l'usage du penthotal ne le trouble pas c'est que le procédé est sans douleur aucune. « *Il s'agirait,* écrit-il, *de la plus mince torture que je serais du coté des protestataires...* » Que le pouvoir se le tienne pour dit et ne comprenne pas de travers le silence des travailleurs de l'humain devant le masacre d'une conscience : ils se réservent pour le cas ou l'on arracherait de force une dent au même détenu. Alors ils se lèveraient comme un seul homme.

JACQUES LAURENT.

LES LIGNES DU MOIS

LE PACTE DE L'ATLANTIQUE. — DIFFICULTÉS DE L'ACCORD. — POINT DE VUE EUROPÉEN. — POINT DE VUE AMÉRICAIN. — DÉFENSE MUTUELLE ET AUTOMATISME DE L'INTERVENTION. — L'ART. 5. SA PORTÉE RÉELLE. — ENGAGEMENT MORAL PLUS QUE JURIDIQUE. — UNE COMMUNAUTÉ ORGANIQUE S'AMORCE-T-ELLE? — LES ART. 3 ET 9. ÉLABORATION PROGRESSIVE D'UN SYSTÈME COMMUN. — LES ÉTATS-UNIS ENGAGÉS. — L'UNION EUROPÉENNE PLUS QUE JAMAIS NÉCESSAIRE.

On sait que la publication du Pacte de l'Atlantique, dont la presse a donné le texte intégral en quatorze articles plus de quinze jours avant qu'il ne soit soumis à la signature des chefs des gouvernements intéressés, avait été précédée de laborieuses négociations, non seulement entre les États participants ou appelés éventuellement à participer, mais aussi à Washington entre le Département d'État et le Sénat. C'est la rédaction de la clause dite « opérative » qui provoquait surtout les difficultés. On appelle ainsi la clause par laquelle chacun des États signataires assure de son aide militaire immédiate celui d'entre eux qui serait victime d'une agression. Avant de s'engager dans un système qui tout défensif qu'il soit n'en comporte pas moins un rapprochement avec les États-Unis susceptible d'éveiller les inquiétudes de la Russie et de provoquer de la part de celle-ci des réactions dangereuses, les États d'Europe plus exposés désiraient avoir la certitude que s'ils venaient à être attaqués le secours des États-Unis serait immédiat et complet, économique et militaire. Exigence compréhensible. Certes, il n'est pas douteux, et il n'est pas besoin pour cela d'engagements écrits, que les États-Unis ne pourraient tolérer que le gouvernement de Moscou étendît brutalement son autorité sur l'un ou l'autre des États de l'Europe occidentale ou même sur ceux de l'Europe du Nord, telle que la Norvège ou le Danemark qui disposent à proximité du cercle arctique de positions militaires importantes. Si par l'action directe de son armée ou par des mouvements révolutionnaires suscités et dirigés

l'impérialisme russe s'étendait encore vers l'Ouest une guerre générale où les États-Unis tiendraient un rôle capital deviendrait une fatalité. Cela n'est pas douteux, et il n'est pas besoin d'un pacte pour que la France, la Grande-Bretagne ou même l'Allemagne occidentale soient assurés que les États-Unis ne pourraient tolérer leur asservissement.

Mais quand et avec quelle rapidité se produirait la réaction américaine? et sous quelle forme? Voilà pour les peuples de l'Europe des questions de première importance. On sait les progrès qu'a réalisés depuis 1947 la puissance aérienne américaine. On soupçonne les moyens dont elle peut disposer dans l'ordre des engins atomiques. Déjà, alors que la bombe atomique ne fut employée qu'à la veille de la paix, alors que les plus puissants des bombardiers étaient très loin de l'autonomie de vol qu'ils atteignent aujourd'hui (14.000 km.), alors que les engins téléguidés en étaient encore au stade de l'expérience, les États-Unis ont gagné la plus terrible et la plus étendue des guerres avec une économie de moyens humains extraordinaire : 200.000 tués, 4 fois moins que nous n'en n'avons eu, et pour quelle différence de résultat!

Aussi, même certains que les États-Unis ne laisseront pas l'Europe occidentale sous la domination bolchevique, les peuples de cette partie du monde peuvent craindre deux choses : Que les États-Unis, ou parce qu'ils croiraient devoir attendre un moment plus favorable ou parce qu'ils ne seraient pas prêts, n'engagent pas tout de suite dans le conflit le maximum de force, ou encore qu'ils estiment inutile ou trop coûteux ou trop sanglant de dresser un barrage militaire en Europe et choisissent systématiquement une stratégie aérienne offensive sur les centres vitaux du colosse soviétique. Dans les deux cas l'Europe serait sacrifiée. Momentanément sans doute, mais dans quel état la retrouverait-on à la paix?

Il est donc naturel que les nations européennes cherchent dans un pacte l'assurance qu'elles seront aidées sans délai dans la défense de leur territoire et qu'elles ne se fient pas pour cela à la seule identité des intérêts, identité qui évidemment n'est pas totale. Pour l'Europe il s'agit d'éviter avant tout que la guerre ne la ravage, pour les États-Unis il s'agit surtout de faire en sorte que cette guerre se termine par la défaite de la Russie. Le Département d'État, ou d'une façon plus générale le gouvernement Truman, paraît bien avoir compris les préoccupations européennes. Et notons tout de suite que le pacte lui-même par son principe, par son idée directrice suppose une défense de l'Europe par les États-Unis et une défense en Europe. L'avantage qu'il représente pour les États-Unis c'est que, encourageant en Europe occidentale les adversaires du bolchevisme russe, il est avec le plan Marshall un des moyens d'éviter que l'Europe occidentale ne passe sans coup férir, par

résignation ou désespoir, sous la tutelle de Moscou. Aussi le gouvernement américain semble-t-il avoir défendu le point de vue européen. Mais il avait à convaincre le Sénat. Dans le congrès américain le Sénat représente l'élément fédéral, États associés. A ce titre la Constitution lui réserve le droit de ratifier les traités et ce droit il l'exerce jalousement. On se souvient comme en refusant de ratifier le traité de Versailles, œuvre du président Wilson il a ruiné le système de sécurité sur lequel avaient compté les négociateurs de 1918. Certes, depuis lors, les esprits ont évolué aux États-Unis. Plus personne ne peut y croire qu'une participation à une guerre européenne n'est qu'un accident fâcheux et sans lendemain. La dernière guerre, bien plus encore que la première, a été une guerre mondiale. Tout indique que dans la prochaine, si elle doit éclater, les États-Unis seront les principaux acteurs. Aucun citoyen américain, si bornée que soit son imagination à l'horizon d'une petite ville du Kansas ou de l'Idaho, ne peut plus l'ignorer. Mais il y a les habitudes plus fortes que la raison. Et se lier en temps de paix par un traité militaire avec des puissances européennes c'est pour les États-Unis un fait sans précédent. Il y a aussi les considérations que nous indiquons plus haut. Si les États-Unis ne peuvent rester en dehors d'un éventuel conflit, tout au moins ne doivent-ils pas se garder dans toute la mesure possible la faculté d'y entrer à leur heure et à leur façon? Enfin il ne faut pas oublier ceci, qui explique et qui même justifie les réticences du Sénat américain : si le pacte d'assistance doit jouer automatiquement, encore est-il nécessaire que l'acte d'agression ne puisse faire aucun doute. Or, où commence l'agression? La Russie — puisque aussi bien c'est à elle que l'on pense — dispose dans les pays étrangers de partis nombreux, dévoués, résolus, prêts à entrer en action à l'intérieur le jour où ils en recevraient l'ordre. S'agirait-il d'une agression? et encore une agression même incontestable peut avoir été provoquée. Les États-Unis peuvent-ils raisonnablement s'engager à entrer immédiatement en guerre avec toutes leurs forces si quelque petit pays d'Europe (nous formulons une hypothèse purement théorique et ne pensons à personne) par maladresse ou jactance s'expose à recevoir une correction un peu forte de quelque puissant voisin?

Le problème était donc délicat. Depuis plusieurs années, afin d'éviter le risque d'un désaveu aussi complet et aussi désastreux que celui que le président Wilson subit après Versailles, le gouvernement américain a adopté le principe de s'associer dans les négociations diplomatiques importantes des représentants du Sénat pris dans les deux partis, aussi bien dans le parti qui est au pouvoir que dans le parti opposé, ou tout au moins de les consulter et de prendre leur accord avant toute résolution importante. La ratification à venir n'est plus alors qu'une formalité. C'est ainsi que le président

Roosevelt et à sa suite le président Truman n'ont cessé de garder un contact étroit avec les Républicains du Sénat comme avec les Démocrates, pour tout ce qui était de la politique étrangère de l'Union et que Vanderbergh comme Connally ont été associés à toutes les grandes décisions.

De ces pourparlers et de cet accord qu'est-il donc résulté à l'égard du pacte Atlantique? Voyons, puisque, pour l'opinion, c'était le point crucial, la clause « opérative ». C'est l'article 5 qui a été publié dans certains journaux avec le commentaire suivant :

« L'article le plus important du pacte : l'agression contre l'un des signataires devient *ipso facto* une agression contre tous les autres. »

Lisons dans le texte français (les textes français et anglais font également foi) :

« Les parties conviennent qu'une attaque armée contre l'une ou plusieurs d'entre elles survenant en Europe ou en Amérique du Nord sera considérée comme une attaque dirigée contre toutes les parties et en conséquence elles conviennent que si une telle attaque se produit chacune d'elle dans l'exercice du droit de légitime défense, individuelle ou collective, reconnu par l'article 51 de la charte des Nations Unies, assistera la partie ou les parties ainsi attaquées en prenant aussitôt individuellement et d'accord avec les autres parties telle action qu'elle jugera nécessaire, y compris l'emploi de la force armée, pour établir et assurer la sécurité dans la région de l'Atlantique Nord. »

Nous ne commenterons pas le style, il ne révèle que trop l'embarras des rédacteurs. Constatons seulement que la fin de cette phrase entortillée contredit ce que le commencement ferait attendre et qu'en définitive chacun des signataires s'engage à faire pour l'allié attaqué ce qu'il croira devoir faire. C'est un peu vague. En réalité il faut reconnaître que tout engagement d'assistance militaire et immédiate est escamoté.

Faut-il en conclure que ce fameux pacte de l'Atlantique autour duquel on a fait tant de bruit n'est qu'un trompe-l'œil? Pas du tout. Mais ce n'est pas dans l'article 5 qu'il faut voir selon nous la disposition essentielle du pacte. Nous le préciserons dans un instant. Quant à l'article 5 il n'est pas lui-même sans comporter un engagement. C'est un engagement un peu vague pour avoir si l'on peut une valeur juridique car rien n'est précisé. Mais en pareille matière peut-on espérer poser une véritable règle juridique? Dans les rapports des nations la maxime *Pacta sunt servanda* ne va pas sans la réserve *Sic rebus stantibus*.

L'Alliance étant strictement défensive, qui définirait l'agression susceptible de la faire jouer? On peut considérer que l'article 5 ne comporte qu'un engagement moral, engagement

moral qui n'est pas tout à fait celui d'une aide militaire, il est vrai, qui peut selon l'occasion être rempli par de bons offices, mais qui est tout au moins celui d'une intervention. S'il eût existé entre les États-Unis et nous en 1939 les États-Unis n'auraient pas pu garder l'attitude passive qu'ils ont prise alors. Certes, entre gouvernements de mauvaise foi ce serait bien peu de chose. Mais les relations qui unissent, l'état d'esprit qui anime les partenaires du Pacte Atlantique n'ont rien de commun avec ce que l'on aurait pu trouver chez les partenaires du pacte germano-soviétique de 1939. Les alliés occidentaux sont profondément convaincus de leurs intérêts communs et de la nécessité de les défendre en réalisant entre eux le maximum d'entente. Et c'est précisément la marque de la franchise que l'opinion américaine apporte en ces matières que sa répugnance à laisser son gouvernement s'engager à l'avance d'une façon trop précise pour des circonstances encore hypothétiques. Elle ne veut pas d'engagement au delà de ce qu'elle croit pouvoir tenir. Ce qu'elle accepte c'est d'assurer un concours. Que sera ce concours? On le verra le jour venu.

Au surplus, l'intérêt, la valeur du pacte ne sont pas essentiellement là. Ce qui les fait ce n'est pas non plus la déclaration de principe du préambule et des deux premiers articles. Résolution pacifique, défense des principes essentiels de la civilisation fondée sur les libertés individuelles et le règne du droit, aspirations à une collaboration économique, tout cela est parfait, mais incontestable (il faut rêver pour supposer un instant que les États de l'Europe occidentale peuvent préméditer une attaque contre la Russie soviétique) ou vague. Ce qui compte surtout ce sont les articles 3 et 9.

L'article 3 dispose :

« Afin d'assurer de façon plus efficace la réalisation des buts du présent traité, les parties, agissant individuellement et conjointement, d'une manière continue et effective, par le développement de leurs propres moyens et en se prêtant mutuellement assistance, maintiendront et accroîtront leurs capacités individuelles et collectives de résistance à une attaque armée. »

Par là le pacte Atlantique est autre chose qu'un accord conclu en vue d'une éventualité. Il impose aux contractants un effort à entreprendre dès à présent et à poursuivre en collaboration.

Son application est précisée par l'article 9 :

« Les parties établissent par la présente disposition un conseil auquel chacune d'elle sera représentée pour connaître des questions relatives à l'application du traité. Le Conseil sera organisé de façon à pouvoir se réunir rapidement et à tout moment. Il constituera les organismes subséquents qui pourraient être nécessaires : en particulier il établira immédiatement un comité

de défense qui recommandera les mesures à prendre pour l'application des articles 3 et 5. »

C'est ici, croyons-nous qu'il faut s'arrêter si l'on veut apprécier la véritable portée, la véritable utilité, et l'efficacité éventuelle du pacte. Il est le point de départ d'un travail commun, à exécuter sous la direction d'organes communs permanents. Il est le principe d'une communauté Atlantique dont les différentes parties doivent concourir les unes avec les autres dans l'intérêt général, pour coordonner et harmoniser leurs moyens de défense et par la pratique même d'une collaboration permanente prendre une confiance plus étroite de leur solidarité.

Le Français aime ce qui est clair et précis et il voit volontiers les choses du point de vue juridique. Aussi notre exposé apparaît-il peut-être comme décevant à certains lecteurs. Au contraire. Mieux qu'avec un simple instrument diplomatique, si bien rédigé soit-il, nous saurons bientôt à quoi nous en tenir sur la valeur du pacte. Car il doit maintenant se réaliser dans les faits. C'est par son application qu'il sera quelque chose; mais aussi qu'il sera beaucoup plus qu'un traité, un facteur d'unification.

Par leur adhésion les États-Unis s'engagent. Ils *s'engagent tout court*, ce qui est plus grave (quoi qu'en puissent penser les esprits trop soucieux de clarté) que de *s'engager à quelque chose*. En évitant la promesse formelle de prendre automatiquement les armes les États-Unis joignent quand même leur destin à celui de l'Europe. Ils vont participer à des délibérations régulières, prendre leurs responsabilités dans les décisions communes, prendre leur part dans l'effort d'armement. C'est un premier crédit d'un milliard de dollars, dit-on, que le président Truman va demander au Congrès pour aider à la protection militaire de l'Europe. Crédit que le Gouvernement américain se réserverait de répartir entre les alliés au mieux des intérêts communs, mais dont une part très importante serait utilisée sans doute à réorganiser et moderniser notre armée qui évidemment, si jamais le conflit éclatait, serait aux avant-postes.

Si, par conséquent, la véritable signification du pacte de l'Atlantique n'est pas à chercher du côté où nos habitudes d'esprit nous conduisent d'abord elle n'en est pas moins considérable Mais pour en juger mieux il faut quand même l'attendre à l'application Le Pacte de l'Atlantique n'est pas une convention immuable; il est, il doit être une création continue.

Aussi les États d'Europe ne doivent-ils pas se reposer sur l'impression de sécurité que le pacte, une fois entré en application, pourrait donner. A l'abri de cette protection militaire il faut réaliser une Europe unie et stable, ce qui sera la meilleure et la plus durable garantie de paix pour le monde.

FRANÇOIS NICARD.

ÉTUDE ET DOCUMENT

LE ROMAN POLICIER NOIR

... Le roman policier noir n'est pas un vrai roman noir parce que celui-ci se présente toujours comme l'histoire d'un individu, comme le récit d'une destinée. Il nous montre le naufrage d'une conscience, les démissions d'une volonté incapable de vaincre la fatalité, le drame d'un personnage amputé, peu à peu, de ses raisons de vivre. A la limite, il nous dépeint l'angoisse de l'homme dans le monde, le vertige de la pensée accablée par le sentiment de l'absurde. Mais, si le roman noir est obligé de jouer habilement de l'intrigue, il ne fait jamais de celle-ci une fin en soi. C'est l'intrigue, nécessairement, qui, par les coïncidences qu'elle ménage, par les rencontres qu'elle suscite, par les décisions qu'elle provoque, nous rend sensibles les démarches d'un destin aveugle et cruel. L'intrigue est, cependant, secondaire. Elle demeure, au contraire, la pièce maîtresse du roman policier noir qui ne s'attache nullement à montrer ou à expliquer les profondeurs de l'âme humaine mais s'efforce, avant tout, de distraire, d'amuser, donc de mobiliser pour quelques instants l'attention et la curiosité d'un lecteur en quête d'évasion. L'actuel roman noir s'adresse à l'intelligence engagée, à la réflexion qui cherche à comprendre la signification dernière de la vie. Le roman policier noir n'a d'autre but que *d'occuper* l'imagination. Comme l'avoue sans ambages Marcel Duhamel, l'effet recherché est fort simple. « Empêcher le lecteur de dormir. »

L'action pour l'action, telle est donc la formule du roman policier noir. C'est reconnaître qu'un tel roman est *superficiel* par nature. Il ne peut nous émouvoir comme le vrai roman noir ni nous séduire comme le vrai roman policier qui nous offre, du moins, une savante architecture d'événements à admirer. Il réussit seulement à nous bousculer, à nous secouer comme une

attraction foraine, à nous imposer un traitement par l'électrochoc qui nous laisse les yeux brouillés et la cervelle douloureuse. Graham Greene a écrit ce livre, admirable à bien des points de vue, « Tueur à gages ». Raven est un bandit vulgaire, comme le Slim de « Pas d'Orchidées pour Miss Blandish ». Mais nous découvrons bientôt la misère morale de ce pauvre bougre qui se croit maudit parce qu'il a un bec de lièvre et qui est capable, à l'occasion, de tendresse. Il souffre; on le traque; il porte en lui toute la douleur du monde. Hadley Chase, lui, peint avec complaisance un malade, un anormal, un monstre. Il lui jette en pâture une jeune fille qui incarne la beauté, la grâce et la délicatesse. La colombe au serpent! Nos nerfs n'y résistent pas. Mais notre pensée reste vide pendant que l'horreur nous tord. L'aventure de Miss Blandish ne s'élève pas au-dessus du fait-divers, ne comporte pas le moindre enseignement. Son histoire est bête plutôt que triste...

Ainsi, toutes les idées que le roman noir nous offre à méditer, le roman policier noir les écarte. Le roman noir considère *sérieusement* l'horreur. Le roman policier noir, parce qu'il ne peut pas être sérieux, l'utilise comme un *amusement*. Hadley Chase, Chandler, Don Tracy nous invitent à un *spectacle*, à une fête sanglante qui rappelle les jeux des gladiateurs.

Le roman policier noir ne se contente pas de dévaluer le thème de l'horreur; il dégrade aussi les autres thèmes du roman noir : la clandestinité et la révolte. Le clandestin est un homme qui a choisi l'aventure, certes, mais pour défendre un idéal. Et, là encore, le roman noir met au premier plan les *raisons* de ce choix beaucoup plus que les *sensations* curieuses procurées par une vie pittoresque. Le roman policier noir ne retient que les aspects les plus plaisants de la clandestinité, ceux qui procureront une courte volupté : les changements de personnalité, les rendez-vous périlleux, les déguisements, l'amour sous le masque, en un mot tout ce qui caractérise la guerre secrète pour ceux qui ne l'ont jamais pratiquée. Ce qui était *valeur*, une fois de plus devient *spectacle*, objet de curiosité dont on s'amuse un soir. La gravité a déserté ces jeux mortels. Avec la peine et la souffrance des clandestins, Peter Cheyney a fabriqué une liqueur troublante à l'usage des gens du monde, des snobs et des collégiens.

La révolte, elle aussi, donne matière à badinage. Comme ils s'affadissent, les robustes nomades de Steinbeck, les aventuriers de Hemingway, tous les non-conformistes du roman américain qui ne connaissent qu'une loi : En avoir ou pas, quand ils réapparaissent dans le roman policier noir! Ils narguaient la vie et la morale conventionnelle! on les voit, changés en Don Quichotte, luttant contre la corruption des gens en place (« Un Linceul n'a pas de poches ») ou bien glissant dans une débauche laborieuse (« J'irai cracher sur vos tombes »). Le roman policier noir est la forme commercialisée et foraine du roman noir. Il exhibe toutes les horreurs et toutes les étrangetés du roman noir en les amplifiant et en grossissant à dessein leur aspect mélodramatique. Il reste fidèle au détail anecdotique, pourvu qu'il soit saignant, mais il oublie l'homme, ses luttes intimes et son tourment. Son imagerie violente, baroque et ingénieuse convient parfaitement à la mentalité sommaire des foules d'aujourd'hui... Ce qu'apprécie le lecteur actuel, c'est le *viol de sa liberté*. Il ne veut plus se donner de mal; il ne goûte que la sensation, parce qu'elle est immédiate, intense et subie *passivement*. Il ne cherche plus à jouer mais à jouir.

Le roman policier noir est-il, du moins, un véritable roman policier? Pas davantage. Les éléments qu'il emprunte au roman noir, il ne parvient pas à les transposer et à les traiter selon les lois de la technique propre au roman policier. Dans le roman noir, l'horreur est liée au travail de la pensée; elle est d'origine philosophique. Elle traduit un échec irrémédiable de la réflexion. Le monde n'a pas de sens. Dans le roman policier classique, au contraire, le monde doit toujours avoir un sens; l'assassin doit toujours être découvert; ses procédés doivent toujours être expliqués. Le roman policier s'oppose radicalement au roman noir dans la mesure où il est foncièrement optimiste; il fait confiance à la raison, à la méthode, à l'observation. Il postule l'intelligibilité du monde. Il nie le mystère et l'inconnaissable. C'est peut-être d'ailleurs par là qu'il date. Il a été inventé à une époque où l'on croyait que l'univers pourrait être réduit en formules et l'on s'est mis à aimer les énigmes précisément parce qu'on ne les redoutait plus. Quoi qu'il en soit, le roman policier est tout entier construit de manière à préparer et amener une explication finale entièrement satis-

faisante pour l'esprit. Les caractères de ses personnages doivent être simples et dominés par des passions communes. L'assassin doit être machiavélique dans ses procédés mais on ne lui demande pas d'être un individu tourmenté par le problème du mal ou par celui du libre arbitre. L'intrigue suggère bien, au passage, que le monde pourrait être absurde mais elle le fait justement pour nous obliger à réagir contre cette impression et à raisonner d'une manière efficace. L'absurde, est le piment qui rend l'enquête agréable. La légère angoisse que le mystère suscite en nous est une angoisse d'imagination plus encore que de pensée. La confiance que nous avons en notre raison n'est jamais entamée... Ainsi, les éléments qui constituent le roman policier : énigme, angoisse, psychologie, sont liés entre eux d'une manière nécessaire. Leur combinaison crée de la clarté, de la certitude, de la joie même. On ne peut modifier leur nature ou changer leurs rapports sans tuer du même coup le roman policier...

Or le roman policier noir n'a que faire de la *philosophie* du roman noir; celle-ci l'alourdirait inutilement et gênerait la conduite du récit. Mais il est également embarrassé par la *méthode* qui caractérise le roman policier classique, car cette méthode détruit la terreur en expliquant l'énigme. Il est donc contraint de modifier la structure du roman policier classique pour tirer de l'horreur tout le parti possible. Et ce qu'il supprime, c'est la *technique de l'explication*.

Dans le roman policier classique, l'assassin a recours à des moyens complexes; il met à profit les lieux et les circonstances; il truque les apparences. D'où l'infinie fécondité du crime en vase clos. Ce qui est essentiel, dans ce genre de récit, c'est la complicité des choses. La porte n'a pas pu être ouverte; le revolver n'a pas pu servir; les chiens n'ont pas aboyé... et pourtant. L'énigme est donc liée à un problème de géométrie; elle est celle d'un *dispositif* monté par l'assassin. Étant donné un espace à trois dimensions, étant admis d'autre part que le criminel n'est doué ni d'invisibilité ni d'ubiquité, comment a-t-il réussi à entrer ou à sortir sans être vu?... etc. Le roman policier classique dose l'explication en ménageant soigneusement la progression de l'angoisse. Mais il ne peut doser ses révélations que si l'objet à expliquer est assez complexe pour

être révélé par étapes. Par exemple, dans « Les dix petits nègres », ce qu'il faut comprendre, c'est le détail des mouvements de chaque personnage dans la maison et dans l'île. L'assassin ne peut rien sans le local. C'est le couple « local-assassin » qui constitue l'inconnue du roman policier. Et c'est, en général, parce que le détective réussit d'abord à résoudre le problème de géométrie, le problème du local, qu'il parvient ensuite à désigner l'assassin. Si la solution n'est découverte que peu à peu, c'est donc, en définitive, parce que le détective est obligé de reconstituer pièce à pièce le piège à tuer construit par le coupable. La vérité, lentement, se fait jour, et l'angoisse, lentement, disparaît.

Le roman policier noir élimine complètement le problème de géométrie et, qu'on le veuille ou non, détruit le roman policier. Est-ce à dire que celui-ci se ramène à un pur problème, à un puzzle? Non, certes. Mais il comporte toujours un problème parce que sa nature est d'être une *explication dramatique.* Cheyney, Chandler, croient pouvoir se débarrasser de l'explication. Ils suppriment le piège à tuer et substituent à l'énigme classique un *imbroglio,* c'est-à-dire un complexe d'actions et de motifs que le lecteur est impuissant à dénouer *tout seul.* Voici par exemple, fortement simplifiée, une intrigue de Chandler (« Le grand sommeil »). A fait chanter B mais B a une fille, dont C est amoureux. C tue A. Or, A avait une secrétaire éprise d'un individu sans scrupules, D. D a surpris le crime de C. Le détective privé, Regan, fait parler D et remonte ainsi jusqu'à A. Il découvre que A était en cheville avec un gansgter E qui lui-même faisait chanter F, la seconde fille de B. Il apprend que F a une sœur hysterique et criminelle. L'enquête est terminée. Le détective ne possède aucun indice. Il se borne à surveiller A et c'est ainsi qu'il repère D. Les personnages s'offrent à lui successivement et sans raison apparente. Nous assistons à une série d'événements tragiques sans même savoir qu'un lien les rattache les uns aux autres. Le détective ne dit jamais ce qu'il pense; ceux qu'il interroge mentent ou se dérobent. La solution arrive sans même avoir été pressentie. En un mot, le lecteur est exclu de l'enquête. On projette devant lui un film sans sous-titres. Il voit les gestes mais il ignore leur sens. On veut qu'il marche de surprise en surprise sans com-

prendre. L'obscurité remplace le mystère. Plus de situations absurdes, impossibles, et, partant, angoissantes. Plus de raisonnement. Le détective réfléchit, sans doute, mais en a parte. Le lecteur n'essaye donc pas de prévoir, d'esquisser une explication qui le délivrera de ses craintes. Il reste *passif*. Et c'est bien là le résultat qu'on recherche. Car, la réflexion cessant de jouer son rôle réducteur et purificateur, l'imagination se trouve livrée sans défense au romancier. Il va pouvoir la torturer à sa guise. Le roman policier noir est une machine à produire de l'horreur et sa technique diffère sensiblement de celle du roman policier classique. Comme le dit si justement Marcel Duhamel, le nouveau roman est un film. Dans le récit classique, les épisodes se succèdent selon un ordre qui dépend lui-même de la nature de l'énigme et des difficultés inhérentes à sa solution. Dans le roman policier noir, le découpage des scènes est choisi de manière à surprendre le lecteur et à le meurtrir. Chaque séquence est un petit sketch, monté avec beaucoup de soin, selon les plus sûrs enseignements du système Gallup. Elle doit produire un effet déterminé, calculé, mesurable. P. Cheyney fait lire ses manuscrits à une dizaine de personnes représentant dix lecteurs-témoins, c'est-à-dire dix types purs de publics, un avocat, un industriel, une dactylo, un ouvrier, etc... Il corrige son texte jusqu'au moment où ses lecteurs se disent satisfaits. Mais qu'est-ce qu'un lecteur satisfait? C'est un lecteur qui reflète fidèlement les sentiments des personnages et se laisse docilement mettre en état d'hypnose. Quand le roman forme un tout, un objet parfait, il n'est pas nécessaire de solliciter l'opinion du public. L'auteur sait qu'il a tout prévu, tout calculé; il éprouve lui-même la résistance de ses matériaux. Son intrigue boucle bien; l'explication est correctement amenée. Bref, il travaille sur quelque chose de solide, qui vaut par soi, indépendamment de toute appréciation plus ou moins compétente. Mais quand le roman se propose d'être un appareil à caresser l'épiderme, à peloter l'imagination, il faut bien le mettre au banc d'essai et mesurer son sex-appeal. C'est le client, cette fois, qui est le meilleur juge. D'où le fini du détail et la médiocrité de l'ensemble.

« Je passai les grilles et remontai l'allée encaissée jusqu'à la porte cochère. Elle ouvrit brusquement la portière et elle

sortit de la voiture avant même que celle-ci ne soit arrêtée. La porte s'ouvrit et Norris jeta un coup d'œil dehors, etc... (Chandler). »

Nos yeux sont cesse occupés, mobilisés. Le style est plat? Peu importe pourvu que s'agitent des silhouettes, même si elles s'agitent inutilement. L'auteur veut tendre un barrage entre le monde et la pensée afin qu'aucune idée n'ait le temps de naître dans l'esprit du lecteur. Valéry condamnait le roman parce que le romancier consent à écrire : « La baronne se leva et alla ouvrir la porte. » Valéry n'avait pas songé que la phrase peut être semblable à un film et que, dans un film, le mouvement n'est jamais banal. L'œil se plaît à voir bouger. Il aime le mouvement. Le roman policier noir connaît la valeur des plans, du travelling, des flashes. Il crée ainsi de la vie à bon compte. Il flatte par ce moyen notre désir de ne pas rester *vacants*, de regarder sans cesse de nouveaux décors, de nouveaux visages, de nouvelles aventures. Et quand nous sommes un peu grisés, l'écrivain commence à baisser l'éclairage et à nous malmener. Il nous oblige à regarder pour ainsi dire au ralenti des scènes qui, dans la réalité, sont trop rapides pour être saisies en détail. Il choisit le meilleur angle et nous montre ce que seul l'objectif aurait été capable de surprendre.

« Brusquement la tête de Slim roula et il se recroquevilla sur une épaule, plongeant le visage dans le mâchefer comme un enfant s'enfouit dans son oreiller. Une jambe se détendit d'un coup sec, retroussant son pantalon et découvrant la peau au-dessus de sa chaussette noire » (Don Tracy).

Voilà comme on meurt. Maintenant nous sommes renseignés. Si nous avions assisté à cette agonie, sans doute aurions-nous fermé les yeux, tourné la tête. Mais nous lisons et les lignes nous frappent l'une après l'autre; elles développent à loisir leur pouvoir de terreur. Notre lecture n'a pas la même durée, le même rythme que la scène décrite. La peur éprouvée par Slim n'est donc pas de la même espèce que la nôtre. La sienne est purement nerveuse; la nôtre n'a qu'un faible retentissement organique. Elle laisse intacte notre lucidité et nous ne sommes pas fâchés d'avoir surpris le dernier rictus de Slim. Ce qui est terrible, précisément, c'est que nous en arrivons à *voir souffrir sans compatir*.

C'est comme un lien qui se rompt; nous oublions que le mort était notre semblable et ce mot doit être pris ici en son sens le plus fort. C'est la communauté du sang, celle de l'espèce, qui se trouve un instant détruite. Le mort est un *étranger*, un objet quelconque dont nous observons avec curiosité les ultimes palpitations. Cette souffrance d'un être qui nous demeure indifférent est simplement perçue par mimétisme, mais elle ne provoque aucune réaction morale. Elle constitue seulement une impression neuve, une excitation inhabituelle qu'il doit être agréable de provoquer encore. Nous en arrivons ainsi à être simultanément victimes, dans la mesure où nous reproduisons d'une manière atténuée les gestes de l'agonie, et bourreaux dans la mesure où la douleur imaginée est amusante à observer et troublante à ressentir. Cette analyse peut paraître outrée parce qu'elle grossit à dessein les aspects d'une expérience qui, normalement, ne laisse dans la conscience que des traces infimes. Cependant, cette expérience est déjà, à très peu près, celle de la dissociation psychologique qui caractérise le sadisme. C'est du sadisme à l'état d'esquisse, d'ébauche, de rêve; du sadisme quand même!...

Il en est fatalement ainsi puisque l'intrigue ne dépend plus d'un problème, d'une énigme, et que la curiosité, cessant d'être sollicitée par le désir d'expliquer le mystère, se replie sur elle-même. Le romancier en dispose alors à son gré. Il connaît d'ailleurs son pouvoir et se garde, en général, d'en abuser. Il nous accorde des moments de repos. Il introduit de l'humour dans son récit. L'humour est l'équivalent de la respiration artificielle. Il nous ranime, nous rend des forces et cette gaieté factice qui nous permet d'aller plus loin, de lire plus avant. Car, il est aisé de le remarquer, les scènes horribles attristent. Entendons par là qu'elles font naître, en une partie très secrète de nous-mêmes, une sorte de stupeur, d'atonie, d'indifférence glacée. L'humour nous dupe. Il nous rappelle que tout ce qu'on nous raconte, c'est pour rire. Il justifie enfin des audaces nouvelles, car l'écrivain ne se contente pas de nous décrire des scènes violentes avec une précision de film documentaire. Il nous initie à des sentiments plus subtils, ceux du tortionnaire qui veut la mort, qui aime la mort, qui la porte en lui, qui la donne avec un affreux élan du cœur qui ressemble à l'amour.

« Slim, toujours souriant, braqua la pointe de la lame juste au-dessous du nombril de Riley et appuya de tout son poids sur le manche. Le couteau entra lentement, comme dans du beurre... Slim s'assit et se paya le luxe d'une cigarette. Il fit basculer son chapeau en avant et cligna de l'œil vers Riley.

— Prends ton temps, mon p'tit pote » (H. Chase).

Ce dernier mot est splendide. Mais il est terrifiant parce que nous sommes devenus les *complices* de Slim. H. Chase pétrit notre imagination, la façonne à l'image de son personnage. Nous voici à la frontière d'un monde interdit... Le roman policier noir ne représente donc nullement une forme renouvelée du roman policier. Il n'est qu'un mauvais roman noir qui adopte certains procédés du roman policier en les déformant. Considéré du seul point de vue technique, le roman policier noir n'est qu'un récit hybride, qui ne possède ni l'âpreté profonde du roman noir pur ni l'harmonie, l'ordonnance aisée d'un vrai roman policier. Il agit, comme le bel canto, par la présence en quelque sorte animale de l'auteur. C'est une certaine qualité fauve du ton, un certain frôlement enjôleur du style ou bien une cadence syncopée et brutale de la phrase qui provoquent, à fleur d'épiderme, un charme équivoque et magnétique. Talent? Peut-être, si la « présence », le trémoussement, l'œillade, la volubilité, la gesticulation et le trémolo méritent de s'appeler ainsi. Mais alors c'est le talent du tour de chant, du numéro, de l'attraction. C'est le Music-Hall installé dans le roman. C'est le cirque colonisant la littérature. N'a-t-on pas, en effet, l'impression que le roman policier noir s'efforce de réaliser la synthèse de tous les spectacles de foire, du water-chute au Musée pour adultes seulement, en passant par le tir, la diseuse de bonne aventure, la ménagerie, la boucle de la mort et la baraque de catch? Talent, soit. Mais au sens de tour de main, de savoir-faire, d'adresse. L'art est sans doute autre chose...

THOMAS NARCEJAC.

PETITS PAPIERS

★ Cocteau, pour parler aux Américains, emprunte le style des proclamations de Bonaparte. Emprunte? Non. Cocteau a naturellement le style militaire. Il dit : je veux, comme les fées. ★ Paul Morihien édite son théâtre de poche (de Cocteau) un quart de siècle de vie, de nuits parisiennes réduites aux dimensions d'un portefeuille. Cocteau enjambe le temps. ★ Sur les 230 pages de son dernier numéro, *Esprit* en consacre 221 au problème de l'école laïque, 10 à la défense des « chrétiens progressistes » et 8 au procès du cardinal Mindszenty. Encore sur celui-ci, *Esprit* se prononce-t-il avec beaucoup moins de netteté que sur celui des rebelles malgaches, dont il le rapproche assez bizarrement. ★ Les mardis de l'Œuvre, réservés aux jeunes compagnies théâtrales, ont donné cette année leur chance à trois auteurs : le douanier Rousseau, Michel de Montaine et André de Richaud. ★ Pour les touristes en vacances de Pâques à Paris : l'exposition Van Dongen, le Salon des Indépendants. ★ « C'est ce même appel à la vie vraie, à travers les êtres simples et les plus purs paysages. » Ainsi, André Rousseaux rapproche le film de René Char, *Sur les hauteurs*, de l'œuvre de Pierre Loti, auquel Robert de Traz consacre une étude chez Hachette. ★ Depuis La Fayette, l'Amérique et l'Europe échangent les bons procédés. Burnham, connu dans les milieux industriels pour son ouvrage sur *L'ère des organisateurs*, vient de lever aux États-Unis l'embargo sur Machiavel, boisson prohibée. Opposant Machiavel à Dante, il nous persuade que *Les Machiavéliens* ne sont pas machiavéliques et que les plus machiavéliques ne sont pas ceux qu'on pense. Machiavel, nous voilà! Il était temps. ★ Chez Drouant-David, un jeune coloriste de talent, Michel Patrix, se souvient trop de Braque et nous offre « un espace sensible au cœur » peuplé de natures mortes et de harengs saurs. ★ *En voiture pour le ciel* (Gallimard), de Thorton Wilder, ressemble aux films de Preston Sturges. Même procédé de satire indirecte. On prend un Américain moyen, légèrement au-dessous de la moyenne de préférence, ici Georges Brush, on l'afflige d'une

manie encombrante, ici la non-violence, et on le promène à travers les institutions sociales et les lois de son pays. Le comique naît de cette confrontation. Mais derrière le ridicule des personnages, c'est le ridicule de l'Amérique tout entière qui apparaît, par ricochet. C'est du billard. ★ Il ne faut pas se laisser prendre à *Chasse tragique*, film de Giuseppe de Santis. Sous son apparence de pamphlet social, c'est un « western », qui se moque bien de l'école néo-réaliste italienne et qui renoue, après un petit tour chez les Russes, avec le genre épique le plus traditionnel. ★ Les ballets des Champs-Élysées reprennent *La nuit* dans le décor de Christian Bérard. Le décor est gris; il date de 1929. Christian Bérard n'avait pas encore mis du rouge dans le théâtre français. ★ *Le survivant du Pacifique* (Fayard), est l'admirable récit de la guerre navale nippo-américaine, vue et vécue à bord d'un porte-avion. Georges Blond nous donne avec ce livre le premier film authentique sur la guerre navale (qu'Hollyvood ne tournera jamais). ★ A *Carrefour* qui demande lesquels parmi les écrivains vivants seront encore lus dans l'an 2000, un lecteur a répondu : J.-L. Curtis, Jacques Laurent, Pierre Boutang. Ce n'est pas si sot de miser sur les « jeunes ». Peut-être qu'ils publieront à cette date leur dernier livre. ★

La gérante : SIMONE TOURNIER.

Imprimerie CHANTENAY, PARIS-6e — Mai 1949.

Dépôt légal : 2e trim. 1949.